فكر وإبداع

إصدار علمي محكّم



- المسرح القطرى والتراث الشعبى فى التسعينيات.
- التفسير الإعلامى لأدب الرحلات «رحلة فى فكر د. حسين نصّار».
- السلطان الحائر شخوص ورموز.
- صورة المرأة فى إعلانات التليفزيون المصرى.. دراسة فى تحليل المضمون.
- قضية الاتجار بالرقيق فى الدولة المصرية عام ١٨٨٤م.
- صورة الوافد فى القصة القصيرة الإماراتية.
- الأبيض والأسود على شاشة السينما بين الجبر والاختيار.
- من مشاهير نحاة الأندلس أبو على الشلوبين
- مؤتمر الفصحى والنحو رأى ورؤية.

العدد (٩)

مارس ٢٠٠١



فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة

المشرف على الإصدار: د. حسن البنداري

المراسلات:

جميع المراسلات توجه باسم المشرف على الإصدار. د حسن البنداري

القاهرة ـ مصر الجديدة . روكسي ـ شارع أسماء فهمي كلية البنات ـ جامعة عين شمس

ت ٥٨٥٦٦٢٣ فاكس: ٥٨٢٨١١٤

فكر وإبداع

إصدار متخصص علمي محكم
يصدر عن مركز الحضارة العربية

* * *

- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة. تستهدف المشاركة في استنهاض وتأكيد الانتماء والوعي القومي العربي في إطار المشروع الحضاري العربي المستقل.

يتطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل الثقافي والعلمي مع مختلف الموسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات، والتفاعل مع كل الرؤى والاجتهادات المختلفة.

- يسعى المركز من أجل تشجيع إنتاج المفكرين والباحثين والكتاب العرب ونشرة وتوزيعه .

- يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات ايجابية تساعد علي تحقيق أهدافه.

- الأراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبيها ولا تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات يتبناها مركز الحضارة العربية.

رئيس المركز
على عبد الحميد

مدير المركز
محمود عبد الحميد

مركز الحضارة العربية
٤ شارع العلمين. عمارات الأوقاف ميدان الكيت كات.
الجيزة ج . م . ع . تليفاكس : ٣٤٤٨٣٦٨

الإخراج الفني
المنار ديزاينر

المحتويات

مستشارو العدد

- د. أحمد كمال زكي
- د. أحمد مختار عمر
- د. السعيد بدوي
- د. زين نصار
- د. سامية الساعاتي
- د. صفاء الأعسر
- د. عز الدين إسماعيل
- د. عبد الحكيم حسان
- د. عبد الفتاح عثمان
- د. علي أبو المكارم
- د. على عشري
- د. علياء شكري
- د. فاطمة موسى
- د. فضيلة فتوح
- د. محمد السعيد جمال الدين
- أ.د. محمد بلتاجي
- د. محمد حسن عبد الله
- د. محمد حماسة عبد اللطيف
- د. محمد عبد الرحيم كافود
- د. محمد على الكردي
- د. محمد فتوح أحمد
- د. محمود فهمي حجازي
- د. نبيل راغب
- د. نفيسة عليش

بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية العدد التاسع مارس ٢٠٠١
في بداية العام الثالث

د. حسن البنداري

بهذا العدد التاسع يبدأ العام الثالث من عمر إصدار (فكر وإبداع) الذى قدّم فى الأعداد السابقة مواد نوعية تولتها بحوث ومقالات نقدية متخصصة، اشتملت على عدد من قضايا الفكر والإبداع.

وقد حظى هذا الإصدار منذ صدور العدد الأول فى منتصف يناير عام ١٩٩٩، باهتمام الدوائر العلمية والأدبية فى مصر وخارجها، تمثل - هذا الاهتمام - فى مساندات معنوية مشجعة بعثت - وتبعث - فى نفوسنا أحاسيس الأمل والتفاؤل والثقة التى تقوى من عزائمنا، وتزيد من حبّنا لهذا الإصدار، وتقوّى من تصميمنا على تواصله واستمراره.

ويضم هذا العدد «مواد نوعية» تندرج تحت ثلاثة محاور المحور الأول: هو «نقد الإبداع الأدبى» وتتولاه أربع دراسات بالعربية وهى: المسرح القطرى والتراث الشعبى فى التسعينيات». والتفسير الإعلامى لأدب الرحلات: رحلة فى فكر د. حسين نصار»، والسلطان الحائر: شخوص ورموز. وصورة الوافد فى القصة القصيرة الإماراتية.

كما تتولى هذا المحور دراستان، الأولى بالإنجليزية وهى: المحكى له فى بعض مقالات جوزيف أديسون وزكى نجيب محمود: دراسة مقارنة، والثانية بالفرنسية، وهى: دراسة البُعد الاجتماعى والثقافى فى رواية المكان، لآنى بارنو.

ويحتوى المحور الثانى، وهو «الرؤية التاريخية» على دراسة: قضية الاتجار بالرقيق فى الدولة المصرية عام ١٨٨٤م. ويشتمل المحور الثالث وهو: «النقد الاجتماعى» على دراسة: صورة المرأة فى إعلانات التليفزيون المصرى .. دراسة فى تحليل المضمون. ويضم المحور الرابع: وهو «نقد الإبداع السينمائى». دراسة : الأبيض والأسود على شاشة السينما بين الجبر والاختيار. على حين يتولى المحور الخامس دراسة الجهد النحوى لأشهر نحاة الأندلس: أبو على الشلوبين، ومتابعة لمؤتمر الفصحى والنحو.

إن هذا العدد - كما نرى - حافل بالمواد النوعية، التى تهدف إلى الإسهام فى إرساء تقاليد البحث العلمى، والتأكيد على قيمه الأصيلة. وهذا الهدف - دون شك - يلتقى مع مسعانا الدءوب فى كل عدد نصدره من فكر وإبداع.

المادة العربية

* البحث
* المقال النقدى

المسرح القطرى والتراث الشعبي في التسعينيات

د. محمد حسن عبد الله *

(١)

تجمع بين الكاتبين الفنانين : حمد الرميحى، وعبد الرحمن المناعى - وشائج وصفات "فنية" مشتركة ، على رأس الوشائج : الاهتمام الحاد المحدد بوطنهما " قطر" وامتداده الخليجي ، وانتماؤهما لجيل واحد بحكم العمر . أما الصفات الفنية المشتركة ففي اتجاه موهبتهما إلى فن المسرح دون غيره ، و مزاولتهما التأليف والإخراج المسرحي ، وشغفهما بالشعر والغناء شغفا يرتفع بلغة المسرح في بعض ما كتبا إلى مستوى الشعرية الرفيعة ، كما نجد المغنى والنهام ، فضلاً عن الغناء الجماعي ، يؤدى وظائف فنية في التشكيل المسرحي تتجاوز التطريب أو ترفيه المشاهدين بالأصوات الحسنة.

* أستاذ النقد الأدبى بكلية دار العلوم ـ جامعة القاهرة ـ فرع الفيوم .

غيـر أن ما سبق لا يعنى أن أحـدهما صورة من الآخـر ، أو على كثب مـنها ، فهناك خـصائص موضوعيـة ، وشكلية، ينفرد بها كل منهما ، و هي موضوع هذه الدراسـة التي يتحـدد زمنهـا بما كـتب الرميحى والمناعى من مسرحيات إبان العقد الأخير من القرن العشـرين . وما كتباه في كمه و كيفه يمنح المتلقي مؤشرات فكرية و فنية و لغوية مـتعددة ، كمـا يعطى مؤشرا على المسـتوى الذي بلغـته الصناعـة ال م سرحـية في " دولة قطر "، على الرغم من أن جذور هذه الصناعـة - في صورتها العصـرية - لا تذهب في غور الأرض ، بل يمكن أن يقـال إنهـا لا تزال قريبـة من السطح(١).

لقـد قـدم كل من الكاتـبين : المناعى والرميحى ، عبر العـقد المشار إليه - ثلاثة نصوص ، تكاد تتوزع - فيما بين ها على إيقـاع منتظم - بين السـنوات العشـر ، إذ كتب الرميحى :

- موال الفرح و الحزن : ١٩٩١
- مظلوم ظلم مظلوم : ١٩٩٤
- المحـارة : ملكة الأزمـنة القـديمة : ١٩٩٦

و كـذلك توالت مـسرحـيـات عبـد الرحمن المناعى على هذا الترتيب :

- الحادث و الكائن في موت عايش بن ظاغن : ١٩٩٣
- رسائل بو أحمد الحويلى : ١٩٩٣
- غناوى الشمالي : ١٩٩٩ (٢) .

ولقـد زاول الكاتبـان فـن الإخـراج المسـرحي ، وينبغي أن نقـدر هذا ، و أن نتلمس تأثيـره على التصور و الـتشكيل ، تصـور الأشـخـاص و الأفـكار و طريقـة التـعبـير عنهـا ، و تشكيل المشاهد بكـافة أبعادها : الحركيـة و الصوتية و أبعاد مكو ناتها ، بل الاهتـمام بالمنظور كمـا يتراءى للمشاهد . و في هذا الأمر بصفة خاصة، نجـد تفاوتا واضـحـا ، ليس بين طبـيعـة العلاقة بين الكتابة ، و المسرحه ، كما هي

(١) تأسست النوادي التي تبنت النشاط المسرحي المبكر في قطر أوائل الستينيات . أما الفرق المسرحية ذاتها فقد انتظرت نحـو عشر سنوات بعد هذا . و يذكـر الدكتور محمـد كافود (في : الأدب القطري الحديث) أن عبد الرحمن المناعى أول من كتب المسرحية الفنية ، و ذكر أن محاولته الأولى : " أم الزين " عام ١٩٧٥- مما يعنى أن عـمر النشاط المسـرحي القطري في مجال التـأليف لا يجاوز ربع القرن .

(٢) ما أثبتناه هو تاريخ تأليف النص الذي اعتمدته الدراسة ، و ليس تاريخ العرض المسرحي ، كما أن ال مسرحيتين : الحادث و الكائن ، و: غناوى الشمالي ، خضـعتا لمراجعة و تعديل ، كما سنشير في مكانه ، و التاريخ المثبت هو ما طبع على النص الأخير .

عند كل من الرميحي و المناعي، وحسب، بل بين نص و آخر عند الكاتب نفسه .

ليس من شك في أن موضوع المسرحية أو " القضية " التي ترعاها ، يكتسب أهمية في التشريح النقدي، حتى لقد جعل ناقد منظر مسرحي مشهور ، هو (لاجوس اجرى)" المقدمة المنطقية " مناط الحكم على صلاحية " المادة الخام"، أو الأحداث / الأفكار الجزئية التي ركبت منها المسرحية ، لأن تعطى في النهاية خلاصة يمكن تجريدها في شكل قياس منطقي . وبالنسبة إلينا (و لا مناص من تأسيس التصور لأية ظاهرة ذات اتصال عميق بالناس - كما هو حال المسرح - على ارض واقعية مهما تعلقنا بالجمالية الخالصة ، أو (الشكلانية المغرقة) لا نستطيع التغاضي عن المجتمع و مطالبه المع رفية ، التي لا تنفك عن حاجاته الجمالية. في أصول النظرية الدرامية (وحتى الفنية بعامة) أن الفن خبرة جمالية، وليس خبرة معرفية ، ولكن هذا المستوى (النظري) يلائم مجتمعات، أو هو ثمرة خبرة مجتمعات متقدمة، حققت لنفسها حرية أن تعرف، وأن تعبر، وأن تمارس، وأن ترفض ، وأن تغير . . و من ثم يحق لفنونها أن تكون عبثية إذا شاءت، وسوريالية ، أو وجودية ،أو تجريدية . . أو غير ذلك . . إذا أرادت . إنها ستجد هناك دائما من يتقبلها ، ومن يتحمس لها، ولو إلى حين ، أما في حدود طبائع حياتنا التي نعرف، فإن حاجات، وقدرات من يتوجه إليهم الخطاب تطلب أن يكونوا هم " الموضوع "، وهم بذاتهم قادرين على فهمه، وتذوقه، واكتشاف جمالياته، والتفاعل معه . و هنا تفقد " حماسة المثقفين " ، و " تنبؤات النقاد " و أحلام هؤلاء جميعا بفتوحات فنية ،لا تحدث ، تفقد حقها في أن تكون صاحبة القول الفصل ، و المالكة الوحيدة لصكوك العبور إلى ساحة الفن الرفيع ، ما دامت لم تأخذ في اعتبارها انه لا ثقافة و لا فن دون ديمقراطية ، و أن أساس هذه الديمقراطية (الفنية) الا يتم تجاهل أو إهمال واقع المجتمع ، وطموحاته إلى تطوير هذا الواقع ، و تصوراته ، وبخاصة حين يكون هذا الإهمال مستجلبا بأقنعة فلسفية، و ادعاءات جمالية ، لم تنفرد في مواطنها الأصلية بأن تكون عقيدة عامة ، و يراد لها أن تكون عندنا نحن أن تحظى بهذه المنزلة ، مما يرجح سوء الطوية، ونزعة الاستعلاء ، وتحريف السياق الاجتماعي

و الفكري، دون إعانته على تقديم البديل الذي يرتقى بواقعه .

لست أري أنني - في العبارات السابقة - أدافع عن منهج ، و إنما أوضح واقعا حضاريا، وخصوصية عربية واجبة الرعاية. و هذا " المعيار " في شقيه الاجتماعي، والخاص ماثل بد رجة كبيرة فيما قدم هذان الكاتبان للمسرح ، قد يغلب عليه طابع النقد ، و تسرى فيه مقولات أيديولوجية، و قد يدفعه سياق غنائي على قدر من العاطفية أو الرومانسية، ولكنه في كل الأحوال أو أكثرها مجدول مضفور بتشكيل فني على قدر واضح من الخبرة الخاصة (ربما كانت ممارسة الإخراج المسرحي أهم منابعها) وهذا التلاحم بين التجارب الذي يمتد بين النصوص الثلاثة التي قدمها كل من الكاتبين ، بل إن هذا التلاحم يتواشج وتمتد جذوره إلى ما قدما من كتابة مسرحية قبل هذا العقد الأخير، مما يؤدى إلى أن لهما موقفا من الحياة فيم جتمعهما، و أن لهما موقفا من فن المسرح ورسالته بين الجمهور ، و أن هذا الموقف " كلى " مترسخ ، مستمر ، و ليس حالة وقتية، وليس مرتبطا بإمكانات مرحلة ، أو قدرات نص بعينه . ولا شك أن هذا - بدوره - يرتفع بقيمة إبداعهما ، في مفرداته ، كما في جملته ، كما انه يغرى النقد بأن يتعقب الخطوط البيانية التي ترصد تحركات الفكر و تشكلات الفن من حيث تتنقل بين هذه الأعمال المنفصلة ظاهرا ، المتوحدة فكرا وفنا ، دون أن تكون وحدات متكررة ، فهناك دائما جوانب خاصة ، هي التي تعطى كل عمل في ذاته ملامحه الأساسية ، وتجعل منه " مسرحية " مستقلة ، برغم واقع" التناسخ" الذي يبدو من وراء القسمات المشتركة . إن هذا شبيه بصلات الاخوة، من حيث تتقارب الملامح و ربما الطباع أيضا ، و مع هذا لا يمكن أن يلتبس أحدهم بالآخر ، لأنه ليس ذلك (الآخر) كما انه ليس بديلا عنه . غير أننا في حال تأمل ما بين هؤلاء الاخوة من صفات لا نطلب بالضرورة أن يكون الولد الثاني أو الثالث اقرب إلى الصلاح أو الجمال من الولد الأول ، إذ لا سيطرة للأب ، أو للأم على هذا ، في حين أننا نطلب هذا، ونلح في طلبه ، حين نتأمل ما بين " اخوة " الفن من صفات ، لأن هذا " التجو ي د " المتنامي قانون طبيعي في " النوع " بوجه عام ، و لأن هذا الترقي هو مسوغ " إعادة المحاولة " في التدخل

البشري الذي يحقق بطريقته قانون النشوء و الارتقاء ، و الانتخاب الطبيعي كذلك.

لقد أشارت كتابات نقدية سابقة - كانت لي مشاركة في بعضها - إلى بعض جهود المنا عى و الرميحى ، قبل الفترة الزمنية التي تعنى بها هذه الورقة . لقد اختصر الدكتور محمد قافود - في كتابه المشار إليه سابقا - كلاما كثيرا ، حين حدد الإطار الموضوعي لفن القصة في قطر عبر السبعينيات ، بأنه ينهض على رعاية موضوعين :

علاقة الإنسان بالبحر ، و مرحلة الانتقال ما بين مجتمع الغوص و الرعى، إلى مجتمع النفط و الصناعة . وهذا " التفصيل " يناسب أو لا يجافى طبيعة فن القصة القصيرة ، التي تتشكل في مشهد، أو موقف ، أو " بورتريه " لشخصية، أو لحظة استثنائية من حياة . أما في " المسرحية " و مرجعيتها الأساسية " المجتمع " فان البحر لا ينفصل عن المشهد المسرحي ، و لا يتأثر بالموضوع . انه أحد أطراف المعادلة ، أو نقطة البداية التي لا يمكن تجاهلها ، إن " البحر " في " قطر " وفي أقطار الخليج عامة ، قبل عصر النفط، لم يكن طريقه للكسب ، أو أحد مصادر تشكيل المجتمع . انه مثل الأرض الزراعية في مصر ، هي المجتمع ذاته (على الأقل في موازاة زمنية مع تلك المرحلة التي عرض لها الكاتبان في مسرحياتهما) فعلى قدر القرب من البحر، و الهيمنة على وسائله تكون المكانة الاجتماعية و السلطة على الآخرين ، فليس مصادفة ، ولا هو نوع من تسلط " الهاجس النفسي " أن تبرز في هذه المسرحيات - جميعا تقريبا - شخصية " النوخذة " ، و أن يكون في كل الأحوال اقرب إلى الفظاظةو الأنانية ، وربما الدموية ، و الإجرام المعلن . فليست هذه قسمة الأقدار بين الانتماءات ، وكذلك ليست قسمة السيكولوجيا بين ط ب ائع الخير وطبائع الشر ، و إنما هي قسمة " الثروة " وقدرة السيطرة على مصدرها الوحيد - ذلك الحين - : البحر !!

(٢)

إن " بودرياه " - المخلوق الخرافي البحري المتوحش ، الذي يعترض سفن الصيد و الغوص ويغرق من بها، هو نفسه " ابن مطر " النوخذة الشرى الذي صوره حمد الرميحى في مسرحيته (١٩٨٨) و في هذه المسرحية التي تتخذ من خرافه شعبية هيكلا لها غرس الكاتب

بذرة جميع نواخذته في مسرحيات التسعينيات، هذا على الرغم من حدوث تعديل جوهري (نسبيا) في مجمل الرؤية لتلك الشخصية النموذج ، ذلك لان ابن مطر يبدو " قدرا " مفروضا لا يمكن قهره بإرادة إنسانية، مهما كان طموحها وتدبيرها ، و لكنه - في المسرحيات التي سنعرض لها - يصاب بجراح قاتلة ، وتلحقه هزائم في رموز وجوده من الأساس ، و قد يفرض المقدمات ولكنه يفاجأ بنتائج تعاند حساباته ، ومن ثم فانه ينزل عن درجة الكائن ا لخرافي الذي لا يمكن قهره ، إلى " الوضع الاجتماعي " الذي لا يصعب تحليله و مواجهته ، و حتى في حال انتصاره ، فان هذا الانتصار مرهون بسياق الحكاية، وليس بطبيعة التكوين . إن حمد الرميحى الذي درس فنون المسرح دراسة منهجية (على مستوى الجامعة) مالت بداياته إلى إدخال " مواد ثقافية " في مسرحيته (التسعينية) الأولى ، وليس لنا أن نعترض على هذا ، أو أن نقترح عليه العدول عن التجريب ، و ما يشغلنا هو تفسير " هذا الاتجاه أو محاولة تعليله ، و الأهم -،فنيا - إلى أي مدى تناسق الشكل المسرحي ، ووصلت " رسالته " إلى مشاهديه .

إن " بودرياه " التي سبقت " موال الفرح و الحزن " بثلاثة أعوام ، كانت محاولة ناضجة ، من حيث هي " فرجة " مشوقة، و من حيث هي " رؤية " بصيرة بحركة المجتمع ، و لا شك أن الانطلاق من خرافة شعبية قد اكتسب لها مساحة لا يستهان بها من المشاهدين ، و انتقل بالخ رافة من القبول المطلق ، ممن يعتقد بالخرافات ، أو الرفض المطلق ممن يزدرى الخرافات ، انتقل بها إلى مستوى خاص، مستوى ثقافي ، و لكنه من الدهاء بحيث لا يعلن عن " ثقافيته " وبحيث يتقبله المعتقد و المزدرى ، و هو مستوى " الرمز " ، لقد تجسد الوحش الذي نخشا ه و لا نعرفه، في النوخذة الجبار الذي نخشاه و نعرفه!!

و قد كان هذا التناظر بين الرمز والمرموز به كافيا لإكساب حكاية المسرحية تماسكها ، و اغناءها بالأفكار . لقد اختلف الأمر كثيرا في " موال الفرح والحزن " التي نرجح أن التفكير بالثقافة سبق إليها قبل التف كير بالحكاية ، و إذا كنا نعنى في مدخل هذه الفقرة بشخص " النوخذة " فان حركته و تشكلاته تمثل العمود الفقري لحكاية المسرحية ، وبخاصة

قـرب نهايتـهـا . إن المبدأ الغـرائبي الذي تعتمد عليـه " فكرة " المسرحية ، والذي يمنحهـا أهم مفاجئـاتها الطريفة ، المثيرة للربط و الغوص وراء " المنطق " الحاكم لتكتسب المعنى الكلى الذي هو شرط لكل تشكيل فني مـؤسس على رؤية جمـالية ، هذا المبدأ هو : أن الأقنعة المتعددة لا تعنى تغييرا في الماهية ، أو اخـتلافا في الوظيفة المنوطة بها ، ولا حتى الطريقة المعلنة التي تدير بهـا شـؤونهـا. هكذا يكتـشف المشاهد، على المسرح، أن النوخذة القديم في زمن الغـوص ، هو نـفـسـه الطبـيب المتحكم في إجـراء العلاج ، و هو نفـسه صـاحب الشركـة العقـارية التي استـغلت غفلة بعض الناس و اشترت بيوتهم بأسعار مغـرية ، أو تبدو كذلـك ، توقعا لحـركة استـملاك العـقارات (التـثمي ن) الذي سيرتفع بالثمن المدفوع إلى عشرة أضعاف، و هو نفـسه مـدير البلدية ، بل إنه الوزير نفسه ، فلا مهرب من النوخذة الا إليه !!

هذه - من حـيـث المبـدأ - رؤية مشروعة مهما كانت درجتها من التشاؤم ، هي قريبة من اليـأس ، بمعنى أنها لا تترك بصيـصا من أمل في التـغيـيـر ، إنها تغلق الدائرة تمامـا ، فمـشهـد الافتـتاح - أو البـداية - هو بذاته مـشـهد الختـام - أو النهاية . إن الهدف " الجمالي " قد أغرى الكاتب - حمد الرمـيحى - أن يفعل هذا في مسرحيـاته الثلاث التي تقرؤها الآن . و كأنه يريد أن يدفـعنا إلى اعتـقاد أن هذه إحدى سمات تأليـفه المسرحي ، و أرجح أن هذه الخاصية المتكررة تسـتند إلى كونه مـخرجـا مسـرحـيا، بل انه الذي يتـولى إخـراج مسـرحـيـاته ، من ثم فـانه يفكر بالمشـهـد ، و بالحـركـة ، قـبل أن يفكر بالمعنى ، أو بالكلـمة ، و قـد يؤدى هذا إلى - و ليس حتما أن يكون - أن يخطف التـشكيل الحـركـي ، و الاط م ئنان إلى أسلوب : " عود على بدء " أو : " ما أشـبه الليـلة بالبارحـة " عين المشـاهد و فكـره، وهذا حق للـكاتب حين يـريده و يقـصد إليـه ويبرره فنيـا بما يحشـد من أحداث تفصـيلية، بحيث لا يبـدو مجرد ختام لحكاية ، أو" لاحقـه " ألصقت بها حين وجد الكاتب صعـوبة في إيجاد ختام مناسب لها ، و لم يرد أن يتركهـا مفتوحة . و هنا لابد أن نناقش هذا على أسـاس فلسفي ، فعودة النهـاية إلى مشهد البداية يعنى أحـد أمـرين ، أو همـا مـعـا: أن المشكلة المعروضـة مستقـرة بقوة الفطرة و قوانين الطبيعـة (و لو على سبيل الادعاء) أو أن هذه المشكلة المعـروضة قـد أرسلت

جذورها وفروعهـا في كل نواحي الحياة بحيث لا يملك أحد أن يفـرض أو يفترض لهـا حلا . و هنا نسـتعـيد السيـاق الذي صنعتـه حركة النـوخذة، في المسرحـيات الثلاث ، فهو في " موال الفرح و الحزن " أعيـد تخليقـه في صور تصـعد به إلى مـسـتوى الكائـن الأسطوري الذي تشكل حـسب ضـــروريات التـخـــفي أو الموت والولادة الجـــــديدة . و لـكنه فـي هذه المسرحية نفسها رجل " عقيم " أبو مايد (أو : ماجـد) و لكنه هذا " الماجد " لم يأت أبدا ، و هذا العقم يحـمل في معناه أننا نشهد وضعا منقضيا، مضادا للحياة ، مـحكوما عليـه بالتلاشى، غـير قـا ب ل للامتداد . انه " الديناصور " الجبار الذي دمره جـبروته . و هذا مـا أدركه الكاتب في نوخـذاه الثـالث (بدخـول بودرياه في الإحصاء) - في مسـرحية : مظلوم ظلم مظلوم - فالنوخذه شـاهين بن عقاب ، هو الذي أنجب " عقـاب بن شاهين " قد يخضع الابن لمؤثـرات ثقافيـة و اغراء ا ج تماعي في مرحلة من عمـره ، حتى ليبدو نقيضا لأبيه، غير انه يعاد تنميطه و ينصب في القـالب الجاهز للنوخـذة عقب مـوت الأب ، و الحلول في مكانه .

أما النوخذه الأخـير في : " المحارة ملكة الأزمة القديمة " فانه الأقرب للتنميط الطبقي الاجـتماعي / الاقتـصادي . انه حليف ا لطواش ، و هـو لاصق بالكرسي حريص عليه ، و هو يملك التصميم الذي يدبر به كيف يقضى على أية محاولة لتغيير الأوضاع والعلاقات الاجتـماعية ، بدعوى أن هذا التغيير اخـتراق للطبقة من دخلاء عليـها يجب نفيـهم عنها ، وإعـادتهم " مفلسين " إلى مواقعهم القديمة ! !

إن إغلاق الدائرة ، و استعـادة مشهد البداية في الختـام ، يوصل إلى معنى : " وهكذا دواليك " ، كـمـا يؤرث شـعـور اليأس ، و لكنه لا يحمل البـعد الفلسفي الذي يحفـز على اعتقاد بأننا أمـام أوضاع فطرية أو كونية لا تقبل التغيير .

* * *

إن هاجس " النوخـذه " مجـمد ا في إطار زمانه ، أو متلونا بأقنعة عـصرية كما هو عند حمد الرميحى ليس له وجود عند قسيمه في المرحلـة ذاتها : عبـد الرحمن المناعى ، برغم تقارب البدايات ، مع هذا ستتـضمن مسرحـيته الأولى (أم الزين : ١٩٧٥) " الجين " المـورث الذي أقـــام بنيان خصوصيتـه المسرحية . سن س تعير العرض الوجيز الذي قـام به الدكتور قافود

لهذه المسرحية ، و يعنينا منه التفاته إلى أن النوخذه " أبو راشد " كان يعول ولدين (حمد و شريفة) لبحار توفى و هو يعمل معه في الغوص ، و كذلك كان يكفل سالم الدكل الذي قطعت ذراعه في البحر كذلك . من المحقق أن قطر كغيرها . لم تكن تملك قانونا ينظم التعويض عن إصابات العمل ، هذا يظهر فضيلة " أبو راشد " في رعاية رجاله ، و هذا ما أعطى حمد الرميحى الحق في التركيز على امتصاص النواخذه لدماء غاصتهم و سائر معاونيهم ، ثم التخلى عنهم تماما إذا عجزوا عن العمل . إن " أبو راشد " الذي كان متقبلا لعلاقة حب بين ابنته " أم الزين " وحمد الذي يعيش في كفالته قد تغير أيضا، فألمح لـلفتى أن يبحث عن وضع آخر، ثم زوج ابنته - على غير إرادتها - بصاحب ثروة يلائم زمن النفط . إن الدكتور قافود يميل إلى إسناد هذا التغيير إلى تحرك القيم من دائرة الشهامة العربية والأريحية ، إلى دائرة المنفعة المادية و بيع العواطف، ولكن المناعى كان قد دس في السياق " شفرة" أخرى : لقد كان حمد قرينا وصديقا لراشد ابن النوخذه، و قد مات راشد في حادث بحري . هل يمر هذا الفقد دون أن يترك آثرا في ن فس الأب المفجوع ؟ أم انه يحاول أن يبعد عن دائرة الحضور أولئك الذين يجددون حزنه على ولده (الذكر) الوحيد ؟

و كذلك نعرف - في عرض المسرحية - أن الأبناء الأربعة ، في تخوفهم من المجهولو احتمالات الرحلة البحرية الأخيرة ، دار بينهم حوار ، هو - كما يقول الدكتور قافود : " اغلبه مواويل شعرية " . ويقول أيضا إن " حمد " الذي كان فرحا بانتهاء زمن البحر و ما فيه من شقاء هو الذي عانى الحرمان العاطفي وقسوة المعاملة في عصر النفط ، و من ثم صدق القول بان البحر هو الغاية التي سيعودون إليها مهما طال الزمن .

هذ ا هو " التأسيس " ، " الجين " المورث الماثل في المسرحيات الثلاث التي كتبها عبد الرحمن المناعى عبر التسعينيات . ليس له ثأر " طبقى " عند النوخذه ، و لا ينظر إلى زمان النوخذه بعين الفرح لانقضائه بلا عوده ، بل يرى أن العوده ستحدث ، و أن هذا طبيعي أيضا ، و للسبب بين معا فإنه يبدى تعاطفا " رومانسيا " تجاه الماضي ، و يستحيى له رموزا ذات بطوله " صعلوكيه " حادة ، لا تنتمي في شئ لعالم النوخذه بل لا

تعترف به .

في مسرحيته التسعينية الأولى : " الحادث و الكائن في موت عايش بن ظاعن " التي استمد حكايتها من رواية " اللؤلؤة" للكاتب الأمريكي (اليساري) جون شتاينبك ، لا يوجد نوخذه بالمرة ، بل جماعة من تجار اللؤلؤ ، على انهم لم ينفردوا بالتطلع للؤلؤة " عين الحياة " الفريدة في حجمها و روعتها ، لقد كان التجار اقل نذالة وكزازة نفس من رجل الدين " الملا " ، بل من رفقاء الفقر من الغواصين ساكني الأكواخ الذين دبروا لموت ظاعن و أسرته، وهاجموه في بيته .. الخ . ها هنا مرونة، وتجنب" للقولبة "، وحرية في تصور الضعف الأخلاقي .

جدير أن نذكر أن هذه المسرحية (المعدة عن اصل روائي) عاد إليها الكاتب ثلاث مرات، فقد شاه دتها حيث عرضت بمدينه أبو ظبي (عام ١٩٩٣) وأخرجها للمسرح عبد الرحمن المناعى نفسه ، و كانت بالعامية الخليجية، ثم طبعت في كتاب ضمن عدد من المسرحيات المؤلفة و المعدة ، كلها للمناعى، و جاءت في عربية فصيحة ، ذات بناء كلاسيكي صارم، تجلى في : الحد الأدنى من ع دد الشخصيات ، واكثر المواقف يتحاور فيها شخصان لا اكثر، وكذلك احتفظت بالنهاية المأساوية : مصرع الطفل ، و التخلص من اللؤلؤة التي تحولت إلى لعنة . أما البنية اللغوية فقد كانت منحوتة ، صارمة ، تخلصت من أي ترهل أو زيادة ، كما تعمق هذا الحس الكلاسيكى بطابع النبوءة و النذير . لقد استمرت رعاية هذه العناصر الكلاسيكية في الصياغه الثالثة التي تخلصت من بعض عناوين المشاهد، وبعض الأوصاف في مداخلها ، سعيا إلى نوع من الدمج يقوى تماسك البناء، ويستبعد الفواصل ، كما أعيد النظر - بدرجة محدودة - في تشكيل السياق . وقد اجرى شئ من التعديل على بعض العبارات، كما أضيف عدد قليل من الشخصيات غير ذات التأثير في اتجاه تدفق الحدث الرئيسي . ونستطيع أن نصف هذا التغيير - في جملته - بأنه في اتجاه تقريب النص إلى الواقعية الاجتماعية ، و قد تحقق هذا بدرجة لم تؤثر مطلقا على التشكيل الكلاسيكى المحكم ، و التدفق الذي يحكمه المنطق (والسببية) في اتجاه الخاتمة .

هناك فرق بالطبع بين أن يقول مسعود (خادم الملا) لظاعن : " تبدو و كأنك

لص" وأن يقول له في الصيغة الثالثة :" أنت لص " . في الصياغة الأولى تفكير أدبي ، احتمالية فلسفية ، و مراوغة في المعنى . في الصيغة الأخرى صرامة يكتسبها الخادم المتكلم بصوت سيده ، و هي عبارة مسرحية : لأنها موجزة (ليس من الممكن أن تكون أوجز) ولأنها صادمة، مفجرة للصراع !!

و في الصيغة المطبوعة في كتاب كان ظاعن يقترح على خادم الملا أن يعالج ولده الرضيع و لو ببعض " الكمادات " !! لقد حذف هذا الاقتراح ، إذ تبين للكاتب أن " ظاعن " أهون من أن " يقترح " ، بل لعل هذه الكلمات ذاتها غريبة على مداركه المحدودة . لن نتعقب هذه التعديلات الطفيفة، غير انه أضاف لظاعن أخا (مهنا) وللأخ زوجة (لولوه) تحرك موقفهما بين الحسد و الشفقة ، و كذلك أضاف شخصيات منكرة عابرة . لم يعد ظاعن في مواجهه امرأته حصة مقطوعين عمن حولهما ، فهنا " عينة " اجتماعية ، ذات أفعال تملي ردودا و تفرز توقعات :

ــ جاء ذكر الملا بعد العقرب

ــ أجارنا الله من عقارب القرية

أما التحريك المؤثر بقوة في اتجاه النزعة الملحمية الكلاسيكية ففي تقديم الإشارة التي تصف اللؤلؤة بأنها " عين الحياة " وزيادة تواتر هذه الإشارة بما يكسبها قوة الرمز ،وهذا أساسها ومرجعيتها الأسطورية ، فعين الحياة كانت وصفا أو اسما لعين ماء سعى إليها " جلجاميش " – بطل الملحمة البابلية – الباحث عن الخلود ، و شرب منها سيدنا الخضر ، فيما يرويه وهب بن منبه ، في كتابه : " التيجان في ملوك حمير " فتفوق بهذه الشربة على بطله الملحمي : ذي القرنين ، إذ وهب الخلود . فعين الحياة مثير رمزي يستدعى هذا الموروث الأسطوري الذي تمثله " ظاعن " دون وعى منه ، حين سمى ولده " عايش " وحين تطلع إلى مبارحة القرية البائسة و حلم بالحياة في المدينة (الرحيبة المبهجة كالجنة) .

إن حدثا صغيرا مثل مشهد المكاشفة بين الملا و التجار الثلاثة إذ يتفقون على أن " ظاعن " لا يستحق لؤلؤته ، هذا المشهد - في نسخة الكتاب – ي جرى في بيت الملا، حيث سعى إليه التجار (ص ١٦٧) أما في الصيغة الثالثة فإن الملا هو الذي نزل السوق . إن هذا " التحريك " المحدود يكشف عن إرادة تغيير متبصر

ينضج عبر التجريب ، فالخبرة بالطبائع في الأخيـر أقوى ، إذ يبدو الملا اكـثر تلهـفا على الـغنيـمـة ، و هو ي درك أن وسـائله إليهـا مـحدودة ، و من ثم فـإن محاصـرتها بالتجار اقـرب إلى الضمان ، كما انه يريد أن يبدو صاحب فضل عليهم ليكون له نصـيب منها بعـد أن عجـز عن أخـذها لنفسـه ، كـما انه يعـرف ان من طبائع التجار آلا يرحبـوا بمغادرة دكاكينهم !!

لقد الغى الكاتب نشيـد الجوقة الذي تلقـيه (أو تغنيـه) قبل النهـاية مبـاشرة، والجوقة تقليد كلاسيكي ، توسع فيه حمد الرميـحى لغير الدواعي الكلاسـيكية ، إذ يبـدو تشكيليـا محـضا ، و بـهذا تنتـمي الجـوقـة عـند الرمـيـحى إلـى تصـوراته الإخراجية ، وتطلعه الحركي الجمالي ، و ليس إلى مطالب التركيز الكلاسيكي ، أما " ظاعن " فلم يكن بحاجـة إلى جوقة بعـد إضافة هـذا العدد من الشـخصـيات الثانوية .

(٣)

إن اهتـمـام مسـرح حـمد الرمـيـحى بشـخصـية " السنوبخذه " هو في جـوهره تسليط للضوء ، بل إحـياء لشعائر شعـبية تراثية ، وهو ما يتجـاوز استدعاء شخص ، أو شخص يخـتزل طبقة و يتـجمد في معطياتهـا كما تنعكس على وعى الكاتب و تفـضى بها تحليـلاته، ويتأكـد هذا حين نرصـــد الصـور واللوازم المتـكررة ، التي تصنع التـشكيل المسـرحي و تضفي عليـه سـمـات المكان، بما يـجـعل من العـرض المسـرحي - في جملتـه - تراثا يتجـدد ، كما تتجدد به ذاكرة المجتمع . البحر بداية و علامة ف ي الثلاث المسرحيات ، حتى المسرحية الأولـى : " موال الفرح و الحزن " التي تبـدأ في مستـشفى لكبـار السن ، تمهد له مـوسيـقى بحرية ، وتتـحول فـيه الكراسي إلى سـطح سفـينه مـرة، وإلى قارب صغـير مرة أخرى ، أما المسرحـيتان الأخـريان : " مظـلوم " و " المحـارة " فـإنهمـا تبدآن مع ا قـتراب الدشـة ، و تنتهيـان أعقاب العودة منهـا ، أو ما يطلق عليه " القفال " . و أبناء الخليج يعرفون أن " الدشة " لم تكن مجرد علامة ابتداء ، كانت " طـقسا " يحـتشـد له الناس و يتـأهبون ، وتتـحرك مع اقـترابه آمـال و لواعج ، أحـزان وأفـراح ، و له لغـتـه وحركاته المميـزة، من توزيع المسئوليات و درجات العمل على السفينة ما بين " تباب " و" سـيـب " و" غــواص " ، " و مجدمى " و" نهام " و" طباخ" .. الخ

ولا بد من توزيع " السلف "، و له طقسه أيضا إذ يقوم النوخذه بتسليمه بيده، ولا بد ان يتم هذا في مجلسه ، و هذا يخ ت لف كثيرا عن ان يكون هذا السلف مجرد مبلغ من المال يعطى أعانة مقدمة تصل من سيشارك في العمل . و اذا حدث ان رفض عامل الذهاب إلى مجلس النوخذه، ومن ثم استلام السلف - فيما هو محسوب من رجاله - فإن هذا التأبى يعد إهانه وتحديا للنوخذه ، و إعلانا للعداء . و كما يك ون " السلف " دليل رواج قادم يبشر من يتسلمه بالخير ، فان " القلاطة " و هى الوحدة الحسابية التى توزع على أساسها أنصبه العاملين ، ما بين اصغر عمل ، و هو " السيب" الذي يمسك بالحبل على حافة السفينة ليجذب الغواص يساعده على الصعود السريع، إلى " المجدمى " و هو المسئول عن جميع الغواصين على السفينة، فهو بمثابة مساعد للنوخذه ، ولهذا تضاعف له " القلاطة " . إن " دكه " النوخذة، والبشتختة ، و الحبل و الدقل ، ليست مجرد أسماء لأدوات ، إنها تراث بحري، وانساق حياه، و ملامح عصر . ان الكاتب / المخرج الذي حول المسرح إلى سفينة، ويحرص على ان يتعامد جسم المحبوس المقيد مع " الدقل " بحيث يبدو مصلوبا، ويبرز " الفنر " أو " الفنار " - و هو ليس اكثر من مصباح - حتى في لقاء خلسة بين حبيبين يجرى في عتمة المساء على شاطئ الخليج ، انه لا يفكر في الب ح ر و زمنه ، انه يفكر به ، و يشكل به ، و يصنع منه سياجا يحتمي في داخله من أي تغيير وافد من خارجه . ان قضية " الحرية و العبودية " تطرح من خلال مسرحية " ظلم " المحددة بأحد الغواصين ، و كذلك طرحت قضية الملكية العامة للسفينة (أو المحمل) والإدارة الجماعية ، و تدوير فائض القيمة ، و هى أمور غاية في الجدية ، طرحت في سياق حكاية شعبية " حدوته " يختار فيها الغواص صقر بين المال و الحب ، فيختار المال ويحاول اللحاق بالحب ، و لكنه يفقدهما على التعاقب !!

إن الرميحى - في مسرحياته الثلاث - لم يغادر تراثه الشعبي المتج سد عمليا في العلاقة بالبحر الذي تنتسب إليه أعمال الرجال و مقاديرهم ، بل انه مصدر المواكب و الموسيقى و الغناء . و هذا قد أدى إلى ان المؤلف / المخرج قد استطاع ان يحقق مستوى من التناغم اللغوي / الحركي ، فيه توازن ، بل فيه تفاعل قوى

بحيث ينهض هيكل ا ل مسرحية ، و يتحقق نموها و تأخذ شكلها المميز بهذا التفاعل القوى بين التفكير بالكلمة ، النابع من التفكير بالحركة ، و ليس العكس . و بهذا نقول ان التراث القطرى (أو الخليجي بوجه عام) الشعبي البحري ، هو مانح القضية ، و مؤسس الشكل ، و صانع الإكسسوارات التي تبرز محلية الانتماء . فبالنسبة للقضية قد عرفنا ان " النوخذه " حاضر في مستوى القطب المؤثر في كل مسرحية ، و من ثم فانه الطرف الأقوى في توجيه الصراع . فـي المسرحية الأولى " موال " وضع " النوخذة " أقنعة متصاعدة الهيمنة لنكتشف في النهاية انه " الحكومة " ذاتها !! ان الكاتب لم يكرر هذه الحيلة المسرحية ، ومع هذا فقد ظل يدفع بالنوخذه إلى مسرحياته مفترضا ، و يريد ان يحملنا على ذلك ، انه قوه مطلقة ، غير قابلة للمحاسبة ، انه يدبر، ويتآمر ، يقطع يدا ، ويقتل ، ويحرق سفنا، وهو آمن العقوبة ، بل تتلبسه حالة " قدسية " هى ان " النواخذة الحقيقيين " من واجبهم ان يتصدوا لتحطيم الواغلين على موقعهم " الالوهى " المقدس"!!

ثم نتأمل " الشكل " في هذه المسرحيات . إننا لن نجد " فصولا " او " لوحات " او " مشاهد " أو أي تقسيم لحكاية ممتدة قابلـه لأن تت جزأ ، و بخاصة أنها لا تنقصها اللحظات الحادة ، و المواقف المثيرة التي تعطى فرصه لنزول ستار الاستراحة، لالتقاط الأنفاس ، و استيعاب ما مضى وطرح احتمالات ما يأتى بعد التشوق لمعاينته . ولكن هذا لم يكن ، فالحكاية تبدأ، وتستمر ، تتصاعد ، تتشعب لتعود إ لى الحكاية المركزية ، دون توقف ، فقط يهبط منظر، او تتحرك قطع لتصنع شكلا ، أو تتغير الأزياء أو مواقع الإضاءة . . الخ . ان الحدث النامي ، أو الحكاية المتصاعدة ، الصانعة للشكل في مسرحيات حمد الرميحى تتماوج جزيئاته متلاحقة كما أمواج البحر، وما يدركها من ت غير هو ما يدرك البحر حين تتغير الوانه حسب زوايا الضوء ودرجته ، دون ان يحدث اى تبدل في طبيعة الماء نفسه ، أو تدفقه . أما " المعلقات " أو " الإكسسوارات " ذات الجذر التراثي الخاص ، التي أشرنا إلى بعضها من قبل و ما يكتنفها من طقوس الأداء، فإنها واسعة الانتشار جدا ، و ليس منها الغناء ، و مواكب الاحتفال التى نرى أنها جذرية تماما في اسباغ تراثية الشكل من جانب ، و انها مما يميز

التشكيل الفنى للمسرحية عند حمد الرميحى، بدرجة توشك ان تجعل من تصوره لفن المسرحية انها حكاية ترويها الأغنيات، وهذه الأغنيات - في كل الأحوال تقريبا - تراث شعبي وليست مادة مؤلفة ملصقة بالحدث او بالحكاية ، و هنا نقول ان الفرق كبير جدا بين أغنية تؤلف لتأخذ مكانا في سياق مسرحية ، و أغنية تراثية تحظى بوجود موضوعي مستقل ، و قبلى (سابق) ثم تستجلب لتدخل في صميم النسيج الحكائى المسرحي . ان هذه الأغنية الأخيرة تحقق أمرين ليسا من طبيعة الأغنية المؤلفة خصيصا لتناسب لحظة او موقفا مسرحيا : انها تتمتع بوجود موضوعي يضمن لها ان الجمهور المشاهد (متلقى المسرحية) قد اخذ بها علما من قبل ، و من ثم فانه يتجاوب معها دون عائق ، انه يستوعب الفاظها ، و إيقاعها ،و يدركه إدراكا قبليا (سابقا)، هو في صالح المسرحية و هذا ما يتأكد بالأمر الثاني الذي يؤكده توظيف هذه الأغنيات الموروثة ، و هو أنها - الأغنيات - من حيث هى تراث ، تقترن بروابط وتداعيات و ذكريات بل بتاريخ " يتجلى مقترنا بحضور هذه الأغنية ، و هذا من شأنه ان يثرى دلالة الأغنية و يعمق الإحساس بها ، و يوسع من دائرة تفاعلها مع الحدث المسرحي ، بصفة خاصة حين يكون هذا الحدث نفسه ذا وشائج ممتدة في ضمير الجماعة ، و حين تدخل هذه الأغنيات في صميم التشكيل الفني للمسرحية ، وتمنحها سمتها الأساسية ، فتؤديها " الجوقه " التى خرجت عن ان تكون تراثا إغريقيا كما هي في الأساس ، لتكون ميراثا خليجيا بصفة خاصة ، لانها تصوير (أو تطوير) للشكل الغنائي المشاهد في مواكب الدشه ، و القفال ، و السمرة ، و على ظهر السفينة في مناسبات إقلاعها أو رسوها، وما بينهما من أحوال . في مسرحية " موال " بعض أغنيات مؤلفه ، صنعها الكاتب نفسه لتناسب المواقف ذات الشجن و لحظات المفارقة ، قد يسند الأداء فيها إلى الجوقه، أو إلى إحدى الشخصيات المعنية ، و كذلك إلى مجموعة من الأطفال. وقد بدا هذا مناسبا و مألوفا في تشكيل مسرحي حديث لم يعتمد على الصيغة الحكائية العربية المأثورة تراثا ، إذ نرى - منذ مشهد الاستهلال - كيف يضع الشخص نفسه أقنعة مختلفة ، و هذا ما يناسب حالة التغريب ، التي أخذت صورا مختلفة ، مثل تنكر الآباء لرعاية أبنائهم ، ومبادلة الأبناء لهم نكرانا بنكران . و مثل

هذا الحوار المتبادل بين مذيعة التليفزيون، و أبو راشد:

المذيعة : اشتطلب في هذا اليوم المبارك انقدمه لك ؟

بو راشـد : (و هو يبكـي) اطلب حسن الخاتمة يا بوج

المذيعـة : هذى حـسن الخـاتمة أغنيـة شعبية ؟

بو راشـد : روحى يا بوج الله يستـر عليج .. حسبنا الله و نعم الوكيل .

إن هذا التعليق الأخير ليس موجها إلى المذيعة في شخصها ، أو مستواها المعرفي، انه - بالأحرى - موجه إلى الثقافة الراهنة ، إلى مرحلة ترفع شـعـار " القطيـعـة المعرفية " مع الماضي ، من زاوية الغرور و ادعـاء الوجـاهة الفكرية ، في حين أنهـا تجـهل تماما تـلك المعرفـة التي تدعـو إلى مقاطعتهـا. ولعل هذا مستند إشارة حرص المؤلف على تثبيتـها (إجمالا) دون ربطها بنص مـحـدد، وذلك في إشـارته التي أعقـبت حوار المذيعة إلى دخـول النهام ، وهو يغنى : " موال عن تغـير الحال " . إن هذا الموال يحـدد بنصه، ويتـردد مرتين في المسـرحيـة التاليـة : " مظلوم " التي أضافت ملمحين تراثيين آخرين : كثرة من الأمثال العاميـة المتداولة ، مثل : الشيطان ما مـات - يغسلون شـراعه - اللى تزوج أمي اقـوله يا عـمى - لـين طريت برز له حصـاه - ولد الحلال على طـارية - مات الجلب و بقى ذيله - أما الملمح الآخر فهو في طريقـة المؤلف في تـكوين أسـمـاء الشـخصـيات في المسـرحـية : فـهناك : شاهين بن عقاب ، و عقاب بن شاهين - وكذلك : حـارب بن مزيون ، و مـزيون بن حارب . إن هذا الـتكرار التعاقـبي في صيـاغة أسـماء بعض الشـخصـيات ، إذ يحمل الابن اسم جده ، يؤكد نمطية الحياة و انهـا تكرر نفسـهـا اذ هى مغلقـة على تراتب محـدد، ويؤكد أن الشخص نفـسه محبوس في نمط جده مقرون إليه . أما في المسرحية الأخيـرة: " المحارة " فقد حقق الكاتب انضج استعانة له بالغناء الفردي ، و الجـماعي (الجـوقـه). و قد تحـركت الأغاني الجـماعيـة خاصـة لتؤدى وظائف فنيه متعددة المستوى، إذ تمهد للحدث ، و قـد تعلق عليـه ، كـمـا قـد تكشف عن اللاشـعور الخـفى المصـاحب للمـعلن من القول او المشـاعر ، و قد عـملت الأغنية على كـسـر الإيهـام ، و تـأكـيـد المنحى الحكائى و الانتساب إلى المستوى الشعبي:

طق المطر / على البوم

يا مصلى على النبي / يالله قوم

النواخذا تا كل لحم

والبحاحير تاكل عوم !!

و أيضا : ياك الموت يا تارك الصلاة

ياك الذيب يبغى ياكل الصخله

و أيضا : طاش ما طاش

اذا اتفق النوخذه و الطواش

البحاحير راحت حياتهم لاش

وأيضا : هذا اليريور لا تلعب صوبه

ترى معاه ما تنفع التوبه

و أيضا : يا دانه يا شيخه لق ماش

انتى فرس نوخذه لو طواش

يا دانه اشردي ياك الراش

و غير هذا كثير ، سواء فردى الأداء . او جماعي الأداء ، وقد تكررت بعض الأغنيات مع ابدالات مناسبة تعمق المغزى في الموقف المسرحي ، وتجدد إطار التلقي و تنبه إلى خلائق مركوزه في الجماعة .

(٤)

في مسرحيات عبد الرحمن المناعى الثلاث ، يختلف تعامله مع التراث اختلافا جذريا عن تعامل او تناول حمد الرميحى الذي توقف عند مشارف الموروث الشعبي، ولم يتطلع إلى الموروث الإنساني العام، برغم أن بعض مسرحياته كان يغري بهذا، كاستخدام النبوءة ، و العراف ، و رمز المحارة ، و غ ي رها ، غير إن انشغاله بالقضية الاجتماعية صرفه عن تنمية هذا الامتداد ، و قد استبدل به الحرص على طابع الحكاية الشعبية كمصدر أساسي للتشويق .

في مسرحيات المناعى التى نحن بصددها يتسع إطار استلهام التراث ليتجاوز إلى ما هو إنساني، وفطرى، وإلى حكايات الأشخاص ، و ليس الحكاية كطريقة للسرد ، أو المسرحة . فى " الحادث " تتجلى اللؤلؤة، وتقترن بظهور طفل وليد يحمل اسمه مع حضورها . و" اللؤلؤة " رمز أسطوري ، وقد ترددت كلمة / وصف الأسطورة لـلؤلؤة ذاتها في المسرحية ، و قد أشرنا من قبل إلى " عين الحياة " وحلم الإنسان أو توقه إلى الخلود . وهناك أساطير تخص اللؤلؤة ذاتها . واتخاذها رمزا للخصوبة ، يوازى و يقترن بالرمز الجنسي في المحارة ذاتها إذ تشبه العضو التناسلي للمرأة ، و إذ تتكون اللؤلؤة في داخل المحارة ، كما يتكون الجنين داخل الرحم . لقد حققت مسرحية المناعى هذا التو ا زي الدقيق ، فكانت المحارة المفتوحة الفم رحما و طفلا . وحين قتل الطفل تمت إعادة اللؤلؤة إلى البحر / الأرض ، و ليس إلى مهدها

الأول ، إذ لا سبيل إلى المحارة .

إن القدرة الشعرية المكتنز في لغة عبد الرحمن المناعى تفجر خصوبتها في العناوين التي انقسمت فيها حكاية المسرحية ، و هى ليست في الرواية الأصل: فالمسرحية تبدأ بمشهد : " العاصفة العقرب " و غياب أداة العطف يرشح البدلية والتطابق ، فالعاصفة هى بذاتها العقرب، وهنا حدث عدول طريف و خاص في صياغة هذا العنوان الفرعي ، ذلك لان العواصف الحارة (في البلاد الا س توائيـة) هى التى تاتى بالهوام ، و المشهد المسرحي يصف البرودة الشديدة ، مما يعنى أن العقرب كان يهرب من العاصفة، ومن ثم فإن الدلالة النفسية هى ما يتبقى إذ يتحرك الحدث كله ، وتتكشف مفارقاته ترتيبا على لدغة العقرب للطفل ، فالغاصفة النفسية (وليس نشاط الهواء) هى المقصد . أما العنوان الفرعي التالي فهو : " البحر الحياة " و سواء كانت الجملة تامه من مبتدأ و خبر ، أو أن علاقة البدل هى التي روعيت على إضمار محذوف ، فإن المدى الدلالي الفلسفي هو الذي تتفتح عنه هذه الصياغة . إنها تقرأ طردا و عكسا فتحظى بغزارة د ل الية وتنوع ، فالبحر حياة حقيقية للإنسان - على اطلاقه - ففي الأساطير ، كما في الأديان ، كما في النظريات العلمية أن الماء كان البداية ، و أن الحياة بدأت في البحر قبل أن تتخلق الأرض ذاتها ، فالبحر حياة بهذا المعنى (العلمي) و حياة بالمعنى المجازى للبلاد التي تعيش على شاطئه . فإذا تبادرت العبارة معكوسة في مخيلة المتلقي فإنها تضعه في بؤرة الحدث الذي تشكله المسرحية ، فالحياة بحر متلاطم الأمواج صاخب ، و الحياة بحر (غابه) تحكمها القوة ، لا مكان فيها لمستضعف .

في المسرحية الثانية (رسائل بو أحمد الحويلى) تتأك د أدبية المسرح ، و تجد شعرية اللغة عند عبد الرحمن المناعى مداها باختياره أو ابتداعه لهذه الشخصية (بو احمد الحويلى) الذي يعد مثلا للبطولة الصعلوكية . إن المسرحية المكونة من رسالتين تحكى قصة رجل معدم ، غير انه قوى ، شديد الإباء و الاعتزاز بذاته ، يتمرد عل ى مهنة الغوص ، و يفضل السفر، لكنه لا يعود من زنجبار ، بعد تفصيل في الحكاية . في المسرحية طاقه شعرية لا يخطئها الإدراك ، تبدأ من طابع الحكاية عن غائب نسمع عنه و لا نراه إلى

آخر المسرحية ، ففيه ملمح من " جودو " بطل المسرحية : " في انتظار جودو " الذي لم يظهر مطلقا ، و كذلك اختلفت الأقوال في الحويلى ، و هل كان له وجود حقيقي أم انه أسطورة ، تزاد عليها مبالغات كلما لج الزمن في الامتداد ؟

إن هذه المسرحية تستجيب للقراءة بتركيزها الكلاسيكي و كثافتها الشعرية، فهي حوارية فنية من مستوى رفيع ، و قد مثلت على المسرح ال قطري (في مارس ١٩٩٥) ولابد أن يتوافر للممثل الذي يجسدها ثقافة رفيعة و حس رهيف في الأداء الصوتي والحركي . لقد حاولت أن تنتمي بيئيا إلى الخليج ، حيث الغوص (ولوازمه : النوخذا و المجدمي ، و البطاله التي انتهيا إليها ، وظهور أنشطة أخرى تنتمي إلى زمن النفط) و الوباء، والسفر إلى زنجبار ، و انقطاع الأخبار ، و لعله لهذه الاعتبارات أشار الكاتب إلى تحديد زماني بأنها كانت في بداية القرن (الماضي) ليست التراثية المحلية تنحصر في هذه الثوابت المادية ، فهناك أسماء الشخصيات، و المغنى الشعبي الذي يردد موالا (أو زهيريات) تعتمد على التورية غالبا ، و كذلك تتحدث الفتاة بهية عن (طقس) يرتبط بليلة زفاف أم احمد : " ادخلوها على الحويلى ارتعبت من قامته المديدة ، و عينيه المرعبتين ، و لكنه ركع خاشعا على عباءتها و صلى ركعتين " و قد حافظت المسرحية على اللغة الفصيحة في ا ل حوار ، مهما كان مستوى المتكلم. فيما عدا مناداة الصبى احمد لامه : " يايمه " و في إنشاد المغنى الشعبي ، فقد تواصل هذا مع موروث البيئة وواقعها بحرارة يحتاجها التجاء الطفل إلى الام بما فيه من عفوية و حرارة ، و يحتاجه المغنى الشعبي ، و قد أشرنا من قبل إلى أف ضلية تضمين الأغاني الشعبية المستقرة في الذاكرة الجمعية بكلماتها و طريقة أدائها. على الأغاني التي يؤلفها الكاتب المسرحي ويحشدها في سياق مسرحيته .

من المرجح أن عبد الرحمن المناعى كان يستوحى الخطوط العريضة لشخصية حقيقية تحكى عنها الحكايات في قطر. وسواء صح ما نرجحه أو عكسه فإن ميراث الصعلكة منذ العصر الجاهلي يحتفظ به الوجدان الشعبي ، و هذه الشخصية الصعلوكية لا تتحدد بالواقع و إمكاناته ، بل بالخيال الشعبي الذي يضيف إليها مع كل ترديد يستمر مع الزمن –

أحداثا وتفاصيل لم تكن فيها من قبل ، مما يؤكد أحقيتها بأن تكون إبداعا شعبيا جماعيا لا ينتسب لمؤلف بعينه . بدأ أمره بحكاية نجوم البحر ، وحكاية الكلب ، وفيهما نرى العقل الجمعي و كيف إذا اعجب بشخص لا يتردد في تحريف القيم السائدة ليجمل سلوكه الذي يمكن أن يوصف بعكس ما يقال عنه.

لقد أهمل البحث عن المحار (و هو مصدر الرزق) متلهيا بجمع نجوم البحر بدعوى " أن نجوم البحر تفرح أطفالنا ، أما اللؤلؤ فيفرح نساء " يعشن خلف البحر جلودهن لا تعرف الملح " !! أما الكلب فقد مزع فكيه لأنه نبحه و أوشك أن يعضه!!

إن الرسالة الثانية ، التي سيتجدد بها الأمل في وجود الحويلى تصل بعد ثلاثين عاما من رسالته الأولى ، وهذه المسافة الزمنية الطويلة لم تمض عبثا ، فقد أضيفت إليه " أمجاد " أخرى ، لعلها من صنع المغنى ، فحين أبى السماك أن يعطيه سمكة، حتى مع مبادلتها بعباءته (في الليلة الأولى من شهر رمضان) ذهب إلى البحر و حمل زورق الصياد و شراعه و كل ما فيه، والقى به في عرض الطريق !!

و في حين يلج المغنى في إزجاء أساطير البطولة المهدرة ، نكتشف ، أو يكشف لنا الكاتب / الشاعر ببساطة مدهشة أن عصر الأساطير قد انتهى ، حتى نجوم البحر لم تعد في أيدي الأطفال !!

لقد برقت في السياق لمع من " في انتظار جودو " العبثية ، و أخرى من مفهوم "الاختيار" في الموقف الوجودي ، كما أشرنا إلى ملامح تراثية شعبية تتجاوز النوخذه و المجدمى ، إلى طقس الصلاة .. الخ . غير أن التراث الحكائى العربي يتجاوز نموذج او نمط " الصعلوك " الماثلة في البطولة المجردة من روح الفروسية ، و هي دائما بطوله مجهدة فقيرة تنتهي نهاية قاسية أو مجهولة . فهناك درجة من الحضور لتأصيل تأسس في حكايات " الف ليلة " نجده في توالد الحكايات الجزئية في إطار الحكاية الرئيسية التي تنغلق و تبلغ غايتها بانغلاق آخر الحكايات الجزئية ، و هذا ما يتحقق في حكاية نجوم البحر ، و حكاية الكلب، وحكاية قارب الصياد ، ثم يأتى ما حكاه ابنه القادم من زنجبار ، ليضفي مزيدا من الاحتمالية ،

فلا ندرى هل هذا الفتى يحلم بالحكاية ، أم انه يريدنا أن نحلم نحن بها ؟! أما العبارة التي يرددها المنادى عند استشراء الوباء : " أتاكم هادم اللذات ومفرق الجماعات " فهي ختام القصص الشعبية في أحيان كثيرة ، و هي كثيرة الترديد في " الف ليلة " أيضا ، والعبارة تعنى : " الموت " و لا تنصرف إلى الخالق سبحانه وتعالى ، إلا أن يريد الكاتب أن ينسب تحريف الدلالة إلى المنادى ، الذي نتأكد انه ليس من النادر أن يخطئ الفهم .

إن رسالة الحويلى الأولى مؤرخة في العاشر من شهر المحرم (يوم عاشوراء) ولهذا اليوم رمزيته التراثية الدينية ، فهو يوم الفداء و الاستشهاد ، و في مقطع من الأغاني الشعبية قد تحتمل العبارة إشارة إلى عقيدة شيعية ، حيث يرتفع الدعاء عند الشده أو الجهد بإسم الإمام على كرم الله وجهه :

المغنى: جم صحت بالصوت وجم ناديتاهيا على

وشاغلت ابها الزمن جوره و ظلمه

على إن رمزية هذا الدعاء تصب في اتجاه الشخصية المجهدة ، المطاردة ، ذات البطولة، التي تختلف الأقوال و الظنون في وصفها ، وتبقى لها حقيقتها الخفية ، ومهما يكن من أمر فإنه ليس من لوازم الرمز أن يتطابق تطابقا كاملا مع المرموز إليه، ومن ثم يكفي أن يكون إشارة إلى أهم ما ينطوي عليه من أحوال او صفات.

في " المسرحية " الثالثة: "غناوى الشمالي" نجد أنفسنا أمام نوع من البناء الفني الذي ينفرد بخصوصيته ، ففي " الغناوى " حكايتان يمكن تعقب تركيبهما، بل يمكن تضفيرهما او ترتيبهما على التعاقب ، و لا شك أن الكاتب في هذه المحاولة ، الذي حشد طاقته الشعرية في أوجها لتأصيل منحاه في اتجاه " أدبية المسرح " رأى أن يقدم مستوى آخر لهذه الأدبية ، ولهذا المستوى خاصية انه باللهجة العامية القطرية (بعكس الحادث و الكائن ، و رسائل الحويلي) وأن سياق الحكاية تصنعه شخصيات تحمل أرقاما ، ليس بينها تمايز، باستثناء ثلاثة شخصيت : الملا هلال، والشمالي (الذي تسبت له الأغنيات) والفتاة التى تتدخل لتطرح أسئلة وتثير استفهامات، وهي تمثل عصرنا

الراهن وطبائع حياتنا الحالية ، بعكس بقية الشخصيات التي صاحبت رحلة الشمالي نفسه (و هو يختزل تاريخ الشخصية الوطنية القطرية وطبائعها و كفاحها من زمن الغوص إلى الآن)٠

الحكاية الأولى : حكاية مى و غيلان، أو قصة اختراع الشراع ، و هي " حدوته " شعبية ذات طابع أسطوري . و الطريف أن الحكاية تستخدم اسم غيلان و مى و هما الاسم الحقيقي للشاعر البدوي الأموي المعروف بذي الرمة ، و حبيبته مى، التي لم يتزوجها أيضا كما في الحكاية الشعبية (الأسطورية) التي تصطنع منافسة بين نوخذة رجل ، و نوخذة أنثى، تفوقت فيها الأنثى بالتدبير و استخدام الغير ، و تفوق الرجل باستخدام العقل.

إن الملا هلال ، الذي يحمل اسمه دلالة الزمن ، و حركته المتجددة ، و الذي يصف الدنيا بما يدل عليه اسمه: " مثل المسباح .. اتدور .. لكن كل حبه اتوصلك للثانية " هو الذي يمهد لظهور الشمالي ، و ينبه إلى جدية حكايته و احترام ما تعنيه . و هنا يتجلى الشمالي فيه قدر من بطل المقامة (كما هو عند الهمذاني والحريري) من حيث لماحية الذكاء ، و تدفق الإشارات ، والقدرة على اللعب بالمشاعر و إثارة الانفعالات ، وفيه قدر من شخصية " الدرويش " الحديثة كما نجدها في روايات نجيب محفوظ أو مسرحيات نجيب سرور . الشمالي هو" القطري "في معاناته ، و جيميمية مشاعره، وتمسكه بقيم جماعته ، وقبوله للتطور الاجتماعي مع الحرص على ثوابت قيمه وأخلاقه ، وفي مقدمتها التوحد بالوطن وبالجماعة . وهو يملك حسا شاعريا :

عصافير الفجر لى أمطرت ياسمين
وتحضني صحارى ما عرفتوها
ولا دمعي بيعلمكم عن أسرار الرمل والماى
ولا وقت الحبارى و بأى يوم ترد
و لا الصقار لين اعطى مواثيقه لريش الحر
ولا الوسمى لى خضر جفاف البر
مين يضحك على دمعي
يشوف في جرحي ويش سوى
بس هذى محبتكم ٠

لقد حاول المناعي - و كأنه يعتذر عن

هذا العمل - أن يثير بعض التساؤلات في توطئة قدم بها له ، و لعله يخشى أن تناقش في ضوء قواعد المسرح ، و هي لا تستجيب لهذا المقياس . كان لابد أن يثق بقدرة النقد، و يثق أيضا بأن النقد يملك من المرونة وتجديد المصطلح ما يمكنه من أن يضع هذا العمل البديع إلى جانب محاولة صلاح عبد الصبور في " مسافر ليل " - مع غياب الطابع الكابوسى عند عبد الصبور، وسطوع الشجن الرومانسي عند المناعى - و لقد أشار الملا هلال في سياق القصيدة الملحمية المركبة ، والمطوله إلى أن " الشمالي " افضل من سوالف الزير سالم و عنتر و أبو زيد ، لان الشمالي " بينكم ، عايش وياكم " فلهذا الربط الاستدعائى دلالة ، تعنى أن " الشمالي " بطل ملحمي ، و قد أحيط ميلاده بما يحاط به مولد بطل الملحمة في تراثنا الشعبي ، اذ تحدث غ رائب تقترن بلحظة الميلاد ، و بالأب نفسه الذي خطفه البحر أو تزوجته جنية . .

في هذا النص تطل إرادة التجريب في الشكل المسرحي ، ولا شك في أن عبد الرحمن المناعى يملك الثقافة ، و الخبرة التي تؤهله إلى الاستمرار في ريادة البحث عن أشكال وصيغ حكائية و مسرحية جديدة، وإذا كان قد حرص على استمرار قدر من الموروث الشعبي الماثل في " جلوة العروس " بقصد التشويق و تهيئة التلقي لمقاطع أخرى من القصائد المتواترة ، فإن طابع بطل المقامة ، و السائح الدرويش يضيفان بعدا اجتماعيا - روحيا مؤثرا ، يضمن لهذا العمل أن يكون باهرا عند ا ل عرض على المسرح ، برغم تشكك كاتبه فى صلاحيته للعرض .

التفسير الإعلامى لأدب الرحلات

«رحلة فى فكر د. حسين نصّار»

د. عبد العزيز شرف *
«سندباد»

يشهد العالم نهضة كبيرة فى دراسات الاتصال الجماهيرى، وقد ظهرت مدارس فلسفية ونظريات علمية فى هذا المجال، ولكننى أتوقف هنا عند نظرية «ميونخ» التى عرضها مؤسسها أسفيروس B. M. Aswerus لارتباطها بالموضوع الذى أتصدى له هنا فى هذا المقال.

* أستاذ الإعلام ، ونائب مدير التحرير، ورئيس تحرير القسم الأدبى بجريدة الأهرام المصرية.

وخلاصة هذه النظرية أنها لا تركز على دراسة وسائل الاتصال، بقدر ما تركز على دراسة الظاهرة الاجتماعية نفسها، والتفاعل الذى يجرى بين الناس، وهنا تصبح هذه الدراسة موضوعاً إنسانياً بالمعنى العلمى للكلمة، فلقد كان الاتصال ولا يزال حقيقة اجتماعية واقعة قبل اختراع الطباعة والكتابة ذاتها، وسواء كان التعبير الظاهرى كلاماً أو رسوماً، فإن المهم هو الحقيقة الكامنة وراء هذه المظاهر ألا وهى عملية الاتصال الجماهيرى التى تربط أجزاء الجماعة، وتجعلها وحدة متكاملة.

وبفضل الاتصال Communica-tion يكون المجتمع فى حالة تفاعل مستمر بمعنى التجدد والانبعاث والحركة، وسواء كان المجتمع بدائياً قدرياً، أو غرضياً يرمى إلى تحقيق أهداف خارجية، أو فكرياً تدور فيه المعانى والآراء والأفكار ذات المغزى، فإن ظاهرة «الاتصال»، هى القوة المحركة للمجتمع، ولكنها حركة تفاعلية مؤثرة ومتأثرة، تأخذ وتعطى، وترسل وتستقبل.

وفى مرحلة الاتصال الفكرى، يصبح الهدف داخلياً في نفوس الناس وفى ضمائرهم. والوصول إلى الحقيقة يقتضى الأمر أن يتفاعل الجميع عن طريق الاتصال الفكرى، وهكذا يمكن القول إن المرحلة الأولى تمثل المرحلة الجماعية، والثانية تمثل المرحلة الوجدانية، والثالثة تمثل المرحلة الفكرية أو العقلية، أو الإدراكية .. ويؤكد علماء الإعلام أن المسألة ليست أخباراً تعطى وجماهير تتلقى هذه الأخبار، لأن هذا مفهوم الإعلام، ولكن المسألة أخطر من ذلك فهى عملية تفاعل مستمر بين أجزاء الأمة والمجتمع. ورجل الإعلام المسؤول عن حرية وسلامة الحوار والاتصال فى المجتمع(١).

وليست الحرية هنا بمفهوم حق النشر، أو حق الكلام، فهذا هو مفهوم حرية الإعلام بالمعنى الكلاسيكى، ولكن المقصود هنا هو حرية تدفق المعلومات،

(١) د. عبد العزيز شرف، المدخل إلى وسائل الإعلام، القاهرة، دار الكتاب، ص: ١٢٨.

واستمرار الحوار دون عوائق، وحق الجميع في التعبير، سواء على المستويات الوجدانية، أو الفعلية، أو العقلية، ويصبح رجل الإعلام بمثابة الحكم، ولكنه لا يكون محتكراً للفكر، أو مسيطراً على الحوار. فإذا كان الإعلامي، يعرف ما هو الممنوع فيتجنبه، فإن الاتصال لابد أن يعرف ـــ بضميره ـ ما هو الذى تطلبه الجماهير فيعاونها على أن تناله(١).

و«الاتصال» على هذا النحو يصبح تجسيداً أميناً لروح الأمة العربية، تأسيساً على الفهم القائل بأن الاتصال هو: «التعبير الموضوعى عن عقلية الجماهير وروحها وميولها واتجاهاتها».

وفى هذا الفهم يتأكد لنا صدق هذا التفسير الاتصالى لأدب الرحلات، فى هذا الكتاب الذى تستمتع بقراءته للكاتب المبدع الأستاذ: عبد الله خياط، والذى جعل عنوانه موحياً ومعبراً عن المقصود: «رحلة ذات أبعاد»، ذلك أنه ينطلق من المقولة التى استهللنا بها هذا الحديث، والخاصة «بالاتصال الفكرى»، النابع من ضمير الكاتب كعربى وكمسلم، يستهدف الوصول إلى: «أبعاد» الحقيقة، حتى يتم التفاعل العربى عن طريق الاتصال الفكرى.

ذلك أن الاتصال الفكرى هو الذى يواجه العقبات القائمة فى طريق التدفق العالمى للآراء والأفكار، والتى تتمثل على الصعيد الدولى فى «الاختلافات الثقافية، والعوائق، السيكولوجية التى تحول دون التفاهم، وعدم وجود المنشآت الضرورية لإنتاج الرسائل وتوزيعها واستقبالها، ولتدفق المعلومات من مصادر متعددة، وتضيف اليونسكو إلى هذه العقبات: الأعتبارات السياسية والاقتصادية المتعلقة بكافة المحاولات المبذولة لتحقيق «حرية وتوازن تدفق المعلومات» سواء فى نطاق الأمة الواحدة، أو بين الأمم المتعددة».

ومن الواضح أن اللغة عامل رئيسى فى الاتصالات الدولية، فهى تحدد مدى تأثير الرسائل وفهمها. وبالقياس إلى الاتصال

(١) د. عبد العزيز شرف، وسائل الإعلام ومشكلة الثقافة، القاهرة، هيئة الكتاب، ص: ١٢٧.

الفكرى فى الوطن العربى، نجد أن اللغة المشتركة تذلل الكثير من العقبات التى تواجه دول العالم الثالث، فيما يتعلق بنشر اللغة القومية داخل البلاد، والأخرى باللغات الواجب استعمالها فى الاتصالات الدولية الأوسع نطاقاً.

وعلى الرغم من تميز الوطن العربى بلغته الفصحى المشتركة، فإن الاتصال الفكرى يتوقف على انتقال الرموز ذات المغنى وتبادلها بين الأفراد.

كما أن أوجه النشاطات الجماعية، ومعانيها الثقافية، تتوقف إلى حد كبير على الخبرات المشتركة فى المعانى. فالاتصال فى جوهرة «هو نقل المعانى عن طريق الرموز المتعارف عليها، والتى يستخدمها الإنسان من أجل التوافق النفسى مع العالم الخارجي. فعن طريق الاتصال يدخل الأفراد فى علاقات اجتماعية حيوية مع بعضهم البعض، أو بيئاتهم الخاصة. وعن طريق استخدام الرموز ـ أيضاً ـ يستطيع البشر أن يسيطروا على بيئتهم المادية والثقافية، وهذه هى أهم وظائف الاتصال بكافة أنماطه وصوره».

وقد كان «والترليمان» من الرواد الأوائل فى دراسة الاتصال الجماهيرى فى كتابه «الرأى العام» الذى صدر سنة ١٩٢٢م، والذى ذهب فيه إلي أن الإنسان مخلوق محدود الإدراك، فهو لا يستطيع أن يفهم العالم، أو يتصوره بمجرد ملاحظته، وإنما يتأتى فهم الإنسان للعالم الذى يعيش فيه على مراحل من النضج والتطور والحصول على المعلومات فالعالم الموضوعى الذى نتعامل معه سياسياً واقتصادياً واجتماعياً يقع خارج نطاق إحساسنا، وخارج حدود بصرنا وعقلنا.

«يذهب ليمان» إلى أن المسائل العامة كالسياسة والحكم والتربية والانتخابات والاصلاحات وغيرها، تتأثر بما يصدره الناس من أحكام نابعة من «الصور الذهنية» التي يكوّنونها عن أنفسهم وعن الآخرين، وهذه هى آراؤهم. أما الرأى العام» فيتكون من حصيلة هذه الصور المنتشرة فى رؤوس الجماهير، وهو القوة

التى تسعى أجهزة الاتصال وجماعات الرأى وغيرها إلى التأثير فيها.

فالمؤثرات التى تحيط بالإنسان ليست هى السبب المباشر فى الاستجابة للبيئة، ولكن معنى هذه المؤثرات، أو صورتها فى ذهن الإنسان، هى التى تحدث الاستجابة. ولما كانت البيئة الموضوعية أعظم وأعمق من أن تفهم فهما مباشراً، فلابد للإنسان أن يبسطها ويختصرها فى شكل صور، أو رموز يستجيب لها فى بساطة ويسر.

وهكذا يتكون للفرد عالم خاص به، كما يتكون للجماعة عالم خاص بها... ولاشك أن «الاتصال» هو الذى يلعب أهم الأدوار فى تكوين هذه البيئة الثقافية التى تتكون من مجموعة المفاهيم والصور والأخيلة.

وتأسيساً على هذا الفهم نذهب فى تفسير أدب الرحلات، مذهب التفسير الإعلامى، ذلك أن الأدب يحقق مفهوم «الاتصال الفكرى» بواسطة الرموز فى مواجهة الواقع، والأديب هنا يطور أفكاراً عن أشياء خارجية أو داخلية ــ ويغلف نفسه بغلاف من الأشكال اللغوية والصور الفنية الأسطورية، أو على حد تعبير «ابيكيتتوس» : (أن ما يقلق الإنسان ويخيفه ليست هى الأشياء، وإنما آراؤه وتخيلاته عن هذه الأشياء).

وفى ضوء هذا المفهوم يمكن النظر إلى أدب الرحلات بعامة، والأدب العربى خاصة، على أنه يبدع نوعاً من البيئة الصورية عند الإنسان عن العالم الموضوعى، ولذلك ينظر إلى هذا الأدب ــ أدب الرحلات ــ أحياناً على أنه يغلف الإنسان بنوع من الواقع البديل، وعلى هذا يكون الاتصال هو أروع الأمور جميعاً ــ أو كما قال «جون ديوى»: فإن المجتمع لايستمر فى وجوده بالاتصال فقط، ولكنه نشأ بالاتصال أيضاً.

وفى كتابه «أدب الرحلة» يصحبنا أستاذنا الدكتور : حسين نصار معاً، فالرحلة المكانية تمتد من الأدب العربى إلى العالم، والرحلة الزمانية تتضح من مضمون الكتاب الذى يعبر عن التواصل «التاريخى»، يقول الدكتور: نصار:

(الحركة واحدة من خصائص الكائن الحى، تكون أبسط ما تكون فى الكائنات الدنيا، وتتدرج فى التمام مع تدرج هذه الكائنات فى الارتقاء، حتى تصل إلى الانتقال من موضع إلى آخر، وهو ما سمَّته اللغة: الرِّحلة.

وقد يقصُرمدى الرحلة حتى تكون انتقالاً من موضع إلى آخر مجارور له، أو كما تفعل بين أعشاشها وحقول الثمار، أو مخازن الغلال، والوحوش بين أوكارها ومواطن فرائسها. وقد يطول حتى تكون انتقالاً من قارة إلى أخرى.

ولا أشكُّ أن كثيراً من القرّاء شاهد، أو سمع، أو قرأ عن هجرة أصناف من الطيور بين المناطق الباردة والدافئة فى الشتاء والصيف، مثل السمّان وأمثلة ممّا ينتقل بين أوروبا والساحل الشمالىّ من إفريقيا.

وإذا فالرحلة أمر طبيعىّ عند الإنسان، عرفه منذ عرف الحياة على هذا الكوكب».

فإذا انتقلنا بأبصارنا إلى العرب قبل الإسلام، وجدنا لديهم رحلتى الصيف والشتاء التجاريتين إلى الشام واليمن، ووجدناهم يردِّدون الحديث عن رحلات تُبّع الأكبر فى مشارق الأرض ومغاربها حتى أعلن بعض العلماء أنه ذو القرنَين المذكور فى سورة الكهف من القرآن الكريم، ووجدنا أخباراً مُبْهمة عن رحلات لهم إلى الساحل الغربى من الهند والساحل الشرقىّ من إفريقيا.

وتكثر آثار هذه الرحلات الجاهليَّة وأمثالها فى ألفاظ اللغة العربية والقرآن والحديث والنقوش والآداب الخاصَّة والشعبيَّة: منثورة ومنظومة. ولكننا لن نتعرض لها بالحديث، ونقصره على الرِّحلات التى كانت بعد الإسلام.

لم يقف بعد ذلك عند زمن، بل استمر فى التناول إلى العصر الحديث، ولكنَّ هذا العصر أنتج من الرِّحلات أكثر مما أنتجت القرون السابقة مجتمعة، على حد تعبير الدكتور حسين نصار، مما يجعل الإحاطة بهذا الإنتاج عسيرة، وتحتاج إلى جهود كبيرة، ووقت طويل، ولذلك ستوجَّه العناية الكاملة إلى العصور

السابقة، وأكتفى فى العصر الحديث باللمسات. ومن أسباب ذلك أن الكتاب لن يقتصر على الرّحلات التى خرجت من قطر ما، أو انتهت إلى قطر، أو كتبها أبناء قطر، وإنما سيشمل جميع الأقطار التى أسهمت فى النتاج العربى.

ثم يقسم الدكتور حسين نصار الدواعى إلى الرحلة قسمين: دواع هيّأها المجتمع فيسرت الرحلة لمن يريد أن يقوم بها وشجعته عليها، وهذه نسميها «ميسرات الرحلة»، ودواع شخصية دفعت كل واحد من الرحالة على حدة إلى أن يقوم برحلته، وهذه نسميها «أسباب الرحلة».

مسيرات الرحلة:

نسطيع أن نصنف هذه الميُسرات على النحو التالى:

حث الإسلام على السياحة لأسباب متعدِّدة، مثل التأمل في المخلوقات والاتعاظ من آثار الأمم البائدة، فوردت فى القرآن عدةّ آيات تقول: ﴿فسيروا فى الأرض﴾[٣/ ١٣٧)، أو ﴿قل سيروا فى الأرض﴾[٦/ ١١، ٢٧/ ٦٩، ٢٩/ ٢٠، ٣٠/ ٤٦).

ويكشف لنا «أدب الرحلة» عن «ملكة شخصية»، يتمتع بها العقل العربى، يصح أن تسمى عبقرية الترحال، ونعتقد مع أستاذنا العقاد أن هذه الملكة الشخصية التى تكمن وراء الروائع فى أدب الرحلات، مستمدة من ملكة قومية أصيلة فى الأمة التى يخرج منها أولئك الرحالون، لأن معظم الرحالين الكبار خرجوا من أمم تعود أبناؤها الرحلة كالعرب والفينيقيين والإغريق والبنادقة والبرتغاليين، والإنجليز فى العصور المتأخرة. وأكثر الرحالين الكبار الذين اشتهروا فى التاريخ نسب إليهم الفضل فى الكشوف الجغرافية، هم من أبناء هذه الأمم، أو أبناء أمم تشبهها فى البداوة والاشتغال بالملاحة.. ملكة شخصية مستمدة من ملكة قومية، هذه هى عبقرية الرحلة التى عبر عنها العقاد، الذى يعتقد إلى جانب ذلك أن هذه العبقرية تظهر فى صور كثيرة غير صورة الرحلة الخارجية، ومنها الرحلة فى داخل النفس

أو فى عالم الخيال. وبين كبار الرحالين من هذا الطراز أناس لم يفارقوا مكاناً واحداً خلال عشرات السنين كأبى العلاء المعرى! فإنه سمى نفسه رهين المحبسين لملازمته داره وحبسه فى جسده ولكنه شاء أن يرحل فى كتاب من كتبه وهو رسالة «الغفران» فلم يقنع بأقل من الرحلة إلى السماء.

و«كجول فيرون» الكاتب الفرنسى الحديث فإن ما رآه من جوانب الأرض بالقياس إلى المشاهدات المأثورة عن كبار الرحالين شيئ لا يذكر، ولكنه ساح بخياله فى جو الأرض وفى أعماق البحار وفى أجواء السماء، بل ساح فى عالم الغيب ووصف الناس مخترعات لم تخترع بعد، ثم اخترعت فى أوانها فإذا هى كما وصف! حتى قال: «لوثر» القائد الفرنسى الكبير إن الناس اليوم: يعيشون فى أحلام جول فيرن.

ويذهب أستاذنا الدكتور : حسين نصار إلى أن الميسرات فى أدب الرحلة، ميسر السفر والإقامة وسهولة التفاهم. فقد انتشرت العربية انتشاراً سريعاً، وصارت اللغة الرسمية، ولغة الدين والعلم فى العالم الإسلامى كله، ولغة التفاهم بين الشعوب فى الدول العربية كلها. ولذلك لم يجد الرحالة مشقة فى التفاهم داخل دولة الخلافة، وإنما كانت المشقة تبزغ خارجها.

وعلى الرغم من ذلك استطاع الرحالة أن يذللوها. ولا يحتاج العصر الحديث إلى كلام، لأن أغلب الرحالة يستخدمون الإنجليزية والفرنسية فى التفاهم، وهما لغتان لا يصعب عليك أن تجد من يتحدث بإحداهما في أى مكان.

كذلك تبين لنا رحلة ابن بطوطة أنه كان يعرف اللغة الفارسية(١)، ثمَّ عرف التركية بعد مدة. قال فى حديثه عن أنْطالية من مدن الأناضول: «فى الثانى من يوم وصولنا إلى هذه المدينة، أتى أحد هؤلاء الفتيان إلى الشيخ شهاب الدين

(١) الرحلة ، ص : ٥٠٩، ٥٣٤ .

الحموى، وتكلم معه باللسان التركى، ولم أكن يومئذ أفهمه»(١).

ومن الطبيعى أن كثيراً من الرحالة لم يكونوا يعرفون غير العربية، وربما الفارسية، ولكن بعضهم سافر فى وفود اشتملت على من يعرف غير العربي. فقد كان الوفد الذى سافر مع أحمد بن فضلان إلى جنوب نهر الفولجا فى روسيا يضم تكين التركى، وبارس الصقلانى وسوسن الرسى مولى نذير الحرمى، والمعتقد أنهما كانا يعرفان السلافية(٢).

ولم تعدم البلاد الأجنبية من كان يعرف اللغة العربية، سواء من عرفها من أبنائها، أو من العرب الذين اتخذوها مقراً لهم، فكانوا يقومون بالترجمة بين المتفاهمين(٣).

بل عرف كثير من حكام البلاد غير العربية وأعلامها العربية، وإن لم يحسن كثير منهم التحدث بها(٤).

عوامل شخصية عامَّة: لا أشك أن شخصيات الرحالة كانت من العوامل المهمة التى دفعتهم إلى الأسفار. ومن الطبيعى أن الرحالة يمتازون عادة بحب المجازفة والمغامرة. وقد وصل الإحساس بالفردية فى عصر الازدهار الحضارى إلى أوجه، فكان وراء الرحالات. ويسَّر لهذا الشعور أن يمارس ما أحبَّ من مغامرات: اتِّساع رقعة الدولة (أو الدول) الإسلامية، وبسط السلطة التنفيذية وهيمنتها على أرجائها، وإشاعة الأمن فى أكثر أنحائها، وحرية التنقل حتى بين الأقطار التى خضعت لحكومات إسلامية مختلفة، بل بين البلاد التى خضعت لحكومات غير إسلامية أيضاً، كما صور ابن جبير التنقل بين المنطقة الإسلامية والمنطقة غير الإسلامية فى أثناء الحروب الصليبية، والسفر على سفن غير إسلامية.

(١) المرجع السابق، ص : ٢٨٦.

(٢) المرجع السابق، ص : ٢٣، ٨٩.

(٣) رحلة ابن بطوطة، ص : ٦٧٧.

(٤) الرجع السابق، ص: ٥١٣، د . حسين نصار، أدب الرحلة ، ص: ١٥.

«يضاف إلى ذلك بساطة العيش التي كان الرحالة المسلمون يحيونها، وينشدونها في أسفارهم أو أكثر، مما جعلهم لا يحسون بالفقد، أو الحرمان الكبير في تطوافهم»(١).

ويذهب د. نصار إلى أن الإيمان بفائدة الرحلة يظهر في النصوص المتنوعة التي تشير إلى أن الناس آمنوا إيماناً عميقاً بالفوائد الجمَّة التي تمنحها الرَّحلات للقائمين بها. ويصوِّر الشعر الإيمان الشعبي بذلك. قال أبو تمام.

وطول مقام المرء في الحي مُخلق
لديباجتيه، فاغترب تتجدد
فإني رأيت الشمس زيدت محبة
إلى الناس أن ليست عليهم بسرمد(٢)
فللموت خير للفتى من مقامه
بدار هوان بين ضد وحاسد(٣)

وقال ابن وكيع التنيسي يعدد فوائد الرحلة ويرد على عيونها:

تغرب على اسم الله، والتمس الغنى
وسافر، ففي الأسفار خمس فوائد
تفرج نفس، والتماس معيشة
وعلم، وآداب، ورفقة ماجد
فإن قيل: في الأسفار ذل وغربة
وتشتيت شمل، وارتكاب شدائد!

وتصور أقوال العلماء ــ وأخص الجغرافيين والمؤرخين منهم ــ إيمانهم بتلك الفوائد. وقد مر بنا ما قاله المقدسي في هذا الشأن، ونتممه بقوله التالي: جماعة من أهل العلم ومن الوزراء قد صنفوا في هذا الباب، وإن كانت (مصنفاتهم) مختلفة، غير أن أكثرها بل كلها سماع لهم. ونحن لم يبق إقليم إلا وقد دخلناه، وأقل سبب إلا وقد عرفناه.

(١) كراتشكوفسكي، ص: ٢٨٨، ٤٨١، زكي محمد حسن، ص: ٦:١١، شوقي ضيف، ص: ١٦، حسني محمود حسن، ص: ١٢٩,٥٠.
(٢) الصولي: أخبار أبي تمام، ص: ٦١.
(٣) ديوانه، ص:٤٣.

وما تركنا ــ مع ذلك ــ البحث والسؤال والنظر في الغيب . فانتظم كتابنا هذا ثلاثة أقسام: أحدها ما عايناه، والثاني ما سمعناه من الثقات، والثالث ما وجدناه في الكتب المصنفة في هذا الباب وفي غيره.. فكم بين مَنْ قاسى هذه الأسباب وبين مَنْ صنَّف كتابه في الرفاهية، ووضعه على السماع، ولقد ذهب لي في هذه الأسفار فوق عشرة آلاف درهم.

إلى أن يقول د. حسين نصار: «وإن لم نكتف بالأقوال فلنرجع إلى الأعمال، ولنطَّلع على الرحلات التي قام بها العلماء من أمثال البيروني والمسعودي وابن البيطار ليتمموا مؤلفاتهم»(١)

ويذهب د. نصار إلى أن أطراف ما عثرت عليه الدعاية الواسعة التي اضطلع بها الكتاب لجلب محبي السفر إلى أماكن معينة. وسلكوا فيها مسلكين:

الأول وهو الأقدم: تعديد فضائل المكان الذي يكتبون عنه ومحاسنه، سواء كان هذا المكان قطراً مثل كتاب: الأنعام بفضائل الشام». لشمس الدين السيوطي.

الملك الثاني : الدعوة الصريحة إلى الزيارة، كأن الكتاب أحد منشورات مكاتب السياحة، وتمثل لهذا النوع من الكتب بكتاب: «الإشارات في أماكن الزيارات «لمحمود العدوي»، و«مثير الغرام إلى زيارة القدس والشام» لأحمد المقدسي، و«مثير الغرام في زيارة الخليل عليه السلام «لإسحاق التدمري.

ثم يشير إلى تقسيم الأستاذ: محمد الفارسي الرحلات ــ حسب أسبابها وأهدافها ــ إلى خمسة عشر قسماً، جعلها على النحو التالي:

١ ــ الحج : وهي التي يضعها صاحبها بعد رجوعه من قضاء فريضة الحج.

٢ ــ السياحة: وهي التي غاية واضعها السياحة مطلقاً.

٣ ـ الرسميَّة: وهي التي يرافق الرحّالة فيها الملوك ورجال الدولة في أسفار رسمية.

(١) د. حسين نصار، المرجع السابق، ص : ٦.

٤ ـ الدراسيَّة: وهى التى يتغرب فيها الرحالة فى طلب العلم، ولقاء المشايخ الكبار، وارتياد المكاتب الشهيرة.

٥ ـ الأثريَّة : وهى التى تكون الغاية منها البحث عن الآثار ووصفها.

٦ ـ الاكتشافيَّة: وهى التى قام بها أصحاب بقصد اكتشاف بلاد جديدة، أو الاطلاع على أحوالها.

٧ ـ الزياريَّة: وهى التى يقصد صاحبها من سفره زيارة أضرحة الأنبياء والأولياء ومشاهدهم.

٨ ـ السياسيَّة: وهى التى ترجع أسبابها إلى قضايا سياسية بين بلدين.

٩ ـ العلميَّة: وهى التى تدفع لها غاية علميَّة مثل مؤتمر علمى، أو دراسة أحوال بلد، أو ناحية من النواحى.

١٠ ـ المقامية: وهى التى سبكها كاتبها فى قالب المقامات.

١١ ـ الدليليَّة: وهى التى يصف كتابها البلاد التى دخلوها دون أن يذكروا أحوالهم الخاصة وتاريخ ورودهم وصدورهم ولا شيئاً مما حدث لهم.

١٢ ـ الخياليَّة: وهى التي وضعها مؤلفوها على لسان رحّالة وهميّ سافر فى الماضى إلى إحدى حواضر العلم والثقافة ووصف أحوالها.

١٣ ـ الفهرسيَّة : وهى التى يقتصر مؤلفها على ذكر الشيوخ الذين قرأ عليهم، والكتب التى درسها معهم.

١٤ ـ السفاريَّة : وهى التى تكون الغاية منها القيام بسفارة لدى دولة أجنبية.

١٥ ـ العامَّة: وهى التى تجمع كثيراً من الأغراض السابقة.

ولكننا نرى أن صاحب هذا التقسيم عني بالجزئيات، فتداخلت عنده أقسام، وفاتته أخرى، ويؤثر د. نصار أن نقسّم الرحلات ـ حسب أسباب القيام بها ـ إلى الأقسام التالية :

الدينية :

فرض الحج إلى الكعبة فى مكة المكرمة فى الجاهلية، وأقره الإسلام بعد أن

طهرها من الأصنام، فتوافد عليها المئات من المسلمين ثم الآلاف، وأخيراً زاد العدد على المليون، حتى اضطرت الدولة السعودية إلى وضع الضوابط.

وكان من الطبيعي أن يتسامر هؤلاء الحجاج مع ذويهم بالحديث عما وقع لهم في سفرهم، وما قاموا به في مناسكهم، ويصفوا ما شاهدوه في طريقهم، وفي مكة بخاصة، غير أن بعضهم أضاف التدوين إلى السمر الشفوي.

أضيف إلى ذلك زيارة قبر الرسول الكريم ﷺ في المدينة المنورة، التي يقوم بها أكثر الحجاج وإن لم تكن فرضاً عليهم.

وقد عُنيت الحكومات الإسلامية المختلفة بالطرق إلى مكة فمهَّدتها، وحفرت فيها الآبار، وأقامت المعالم، كما شيدت في مكة والمدينة الأوقاف والتكايا لمعونة الحجاج.

وطبيعي أن الدافع إلى الحج كان أداء الفرض طاعة لله. ولكننا نعرف دافعاً هاماً يمكن إضافته إلى ذلك، وهو التكفير عما ارتكبه المسلم من الذنوب.

وقام بعض الرَّحالة بالحجّ شكراً لله. روى عبد الله حسين السويدي (١١٠٤ - ١١٧٤ هـ/ ١٦٩٢ - ١٧٦٠م) أن نادر شاه ملك إيران عنَّت له فكرة إقامة مناظرة كبرى بين علماء الشيعة بالنجف وكربلاء وعلماء السُّنَّة من أفغانستان وما وراء النهر. وأجبر أحمد باشا والي بغداد السويدي على المشاركة فيها ممثلاً لعلماء السنة بالدولة العثمانية. وجرت المناظرة فعلاً قرب النجف في شتاء عام ١١٥٦هـ/ ١٧٤٣م. ووفق السويدي فقرر أن يحج إلى بيت الله شكراً له. ثم وصف ما وقع له وأحداث رحلته في كتاب «النفحة المسكية في الرحلة المكية»، الذي توجد قطعة منه في كتاب آخر له عنوان «الحجج القطعيَّة لاتفاق الفرق الإسلامية».

كذلك يروى من ترجموا لابن جبير أنه قام بثلاث رحلات للحج لا واحدة أما أولاها فتلك التي دون وقائعها، وفنَّدنا سببها المزعوم. وأما الثانية فيقولون إنه

قام بها لما شاع الخبر المبهج باستعادة صلاح الدين الأيوبى للقدس سنة ٥٨٣هـ/ ١١٨٧م. وقد نستشعر من هذا القول أنه قام بذلك شكراً لله، أو إرادة تهنئة السلطان المنتصر الذى كان ابن جبير يحمل له الحب والتقدير، أو إرادة المشاركة فى الأفراح وزيارة القدس، فإننا لا نعرف خطاً سيره فى هذه الرحلة التى لم يدوّن أحداثها.

وأدّى أبو محمد عبد الله بن محمد التجانى(١) (٦٧٠أو ٦٧٥هـ ـ بعد ٧١٧هـ/ ١٢٧٢أو ١٢٧٦ ـ ١٣١٧م). الحجَّ فى رفقة أمير تونس أبى يحيى زكريا ابن أحمد المشهور باللحيانىّ، الذى كتب هذه الرحلة. قال التجانىُّ: «فكان خروجى من تونس المحروسة صحبة الرّكاب العلىّ المخدومىّ الليمومى ـ أعلى الله مقامه، وأطال فى العزّ دوامه ـ فى آخر جمادى الأولى من عام ستة وسبعمئة. وكان مراده منها بالقصد الأول إنما هو التوجُّه لأداء فريضة الإسلام، التى لا يسع تركها بعد الاستطاعة عليها أحداً من الأنام. بهذا تعلقت آماله، وعليه كان عن الخلافة انفصاله، إلا أن أمر الحج طوى على الناس فى هذه الحركة ذكره، وأخفى عنهم أمره. وسبب ذلك أنه ما علم فى تدبير الرعيَّة من حسن غنائه، وما اجتمت عليه قلوب.

ويذهب د. نصار إلى أنه فى الثالث عشر من أبريل ١٧٥٥م (١١٦٨هـ) خرج من حلب إلى فلسطين مسيحى من الروم الكاثوليك يُدّعى إلياس الغضبان الحلبى، خرج فى صحبة راهبين، ثم عاد من رحلته فى السابع والعشرين من مايو من السنة نفسها. وذكر هذه الرحلة فى كتاب جعله قسمين عالج فى الأول منهما الكلام عن الرحلة نفسها، ووصف فى الثانى الأماكن المقدسة التى زارها.

وأما المسلمون فكانوا يعدّون القدس أولى القبلتين، ومبدأ المعراج، وثالثة الحرمين، وارض الأنبياء، وموطن التهديد من الصليبين واليهود، فتقاطروا على

(١) فى اسمه خلاف، د. حسين نصار ، المرجع السابق، ص : ١٩.

زيارتها، وأصدروا الكتب الكثيرة التي تعدد فضائلها وتدعو إلى الرحيل إليها.

ويمكن أن نمثّل لهذه الكتب بكتاب: «إتحاف الأخصّا بفضائل المسجد الأقصى»، الذى ألفه شمس الدين محمد ابن أحمد السيوطى سنة٨٧٤هـ/ ١٤٦٩هـ، وهو فى القدس، ثم نقَّحة فى ٨٨٠هـ/ ١٤٧٦م. وعلى الرغم من أنه وصف للمسجد الأقصى وتاريخ له، فإنه يتحدَّث عن فلسطين بل الشام كلها.

وهذا الكتاب «أدب الرحلة» لأستاذنا الدكتور: حسين نصار: إضافة حقيقية لكتب الرحلات التى تزخر بالمعلومات الدقيقة عن المناطق التى زارها الرحالة والشعوب التى أقاموا فيها، ولذلك افلحت هذه الكتب فى أن تجذب إليها القراء نظراً لابتعادها عن أسلوب العرض العلمى الجاف رغم التزامها بالدقة والأمانة بقدر الإمكان، إلى جانب ما فيها من عنصر الخلق والإبداع الذى تخلو منه الكتب العلمية، بل أن بعض كتب الرحلات وجد من الإقبال والرواج مالم تلقه بعض روائع الأعمال الأدبية، وخير مثال لذلك الأديب الشاعر «جوته» الذى يقال أن رحلته الشهيرة إلى إيطاليا جذبت من القراء أضعاف جذبة أى كتاب أو مسرحية، أو رواية أخرى من أعماله، بما فى ذلك «آلام فرتر»، و«فاوست»، ولا يزال أدب الرحلات يؤلف فرعاً من أهم فروع الكتابة فى الآداب الغربية، على حد تعبير الدكتور: أحمد أبو زيد.

ويشير تحليل مضمون أدب الرحلة إلى أن بعض الرحلات كان باعثها نشر الإسلام، وتعليم فرائضه. وأهم رحلة قامت لهذا السبب رحلة أحمد بن فضلان الذى بعثه الخليفة المقتدر بالله فى الحادى عشر من صفر سنة٣٠٩هـ/ ٢١ يونية ٩٢١م فى رحلة إلى بلاد الترك والبلغار والخزر والروس والصقالية، تلبية لطلب من ملك الصقالية، حكاه ابن فضان فى قوله: «لما وصل كتاب ألمش بن بلطوار ملك الصقالية، إلى أمير المؤمنين المقتدر (٢٠٥ ــ ٣٢٠هـ)، يسأله فيه البعثة إليه، ممن يفقهه فى الدين، ويعرفه شرائع

الإسلام، ويبنى له مسجداً، وينصب له منبراً ليقيم عليه الدعوة له في بلاده وجميع مملكته، ويسأله بناء حصن يتحصن فيه من الملوك المخالفين له. فأجيب إلى ما سأل من ذلك.

وذلك يفيد الإعلام الإسلامي من دراسة أدب الرحلة، في دراسة صور الشخصيات القيادية، والمجتمعات الإسلامية وفي العصر الحديث قام أحمد فارس الشدياق (١٢١٩ ـ ١٣٠٤هـ/ ١٨٠٤ ـ ١٨٨٧م) برحلتَين. كانت أولاهما إلى جزيرة مالطة، التي دعاه حاكمها في عام ١٨٣٤ للتعليم في مدارسها، وتصحيح ما يصدر من مطبعتها من كتب عربية. وكانت الثانية إلى إنجلترا سنة ١٨٤٨، بدعوة من جمعية ترجمة الأسفار المقدَّسة، ليسهم في ترجمة التوارة إلى العربية تحت إشراف المستشرق الدكتور لي.

ومما يقدمه د. نصار في هذا الكتاب ودراسته لمضمون الرحلات يتضح لنا مفهوم «الصورة الذهنية» الذى تحدثنا عنه في استهلاك هذا التقديم، ذلك أن المقصود بها أنها مفهوم عقلى شائع بين أفراد جماعة معينة يشير إلى اتجاه هذه الجماعة الأساسى نحو شخص معين، أو مجتمع معين، أو فلسفة معينة. والصورة الذهنية بهذا المفهوم يمكن التعرف عليها، كما يمكن تنفيذ برامج لتدعيمها، أو تطويرها على نحو معين. ثم تأتى عملية التقويم للتعرف على أثر هذه البرامج.

ويذهب الدكتور: نصار إلى أن طلب العلم من أقدم الأسباب التى دفعت الناس للقيام بالرحلات. فعل ذلك الحارث بن كلدة الطبيب، والنضر بن الحارث الأديب، في الجاهلية.

وفى الإسلام ارتبط طلب العلم بالرِّحلة ارتباطاً واسعاً، وكان من العلوم الإسلامية ما يرتبط بالرحلة ارتباطاً عضويا لانفصام له، مثل الجغرافيا، ولذلك نجد الجغرافيين المسلمين من الرحالة، بل لا يكتفون برحلاتهم ويأخذون عمَّن التقوابهم من الرحالة أيضاً. ولا يشذُّ عن ذلك إلا قليلون ممن

لم تكن الجغرافيا همَّهم الأساسى، مثل أبى عبيد عبدالله بن عبد العزيز البكرىّ (المتوفى٤٨٧هـ/ ١٠٩٤م).

ويكفى أن أشير إلى ما جرى فى أثناء تأليف الشريف الإدريسى أبى عبد الله محمد بن محمد (٤٩٣ ــ ٥٦٠هـ/ ١١٠٠ ــ ١١٦٠م) كتابه: «نزهة المشتاق فى اختراق الآفاق»، قال الصفدى يحكى عن روجر الثانى ملك صقلية: «فقال له: أريد تحقيق أخبار البلاد بالمعاينة لا بما ينقل من الكتب»، فوقع اختيارهما على أناس ألباء فطناء أذكياء، وجهزهم رجار إلى أقاليم الشرق والغرب: جنوباً وشمالاً. وسفر معهم قوماً مصورين ليصوروا ما يشاهدونه عياناً. وأمرهم بالتقصى والاستيعاب لما لابدَّ من معرفته. فكان إذا حضر أحد منهم بشكل أثبته الشريف الإدريسى حتى تكامل له ما أراد، وجعله مصنفاً»(١)، ومن الطبيعى أن هذه حالة فريدة، ولكن الأخذ عن الرحالة الأفراد كان كثيراً.

وكان من العلوم ما ارتبط بالرحلة شديداً، غير أنه لا يبلغ مبلغ ارتباط الجغرافيا بها، مثل النبات والتاريخ، وفعلاً اعتمد النباتيون مثل أبى العباس أحمد بن محمد المعروف بابن الروميَّة (المتوفى ٦٣٧هـ/ ١٢٣٩م). والمؤرِّخون مثل المسعودى أبى الحسن على بن الحسين (المتوفى ٣٤٦هـ/ ٩٥٦م) والبيرونى أبى الريحان محمد بن أحمد (٣٦٢ ــ ٤٤٠هـ / ٩٧٣ ــ ١٠٤٨م) والسمعانى أبى سعيد عبد الكريم بن أبى بكر (٥٠٦ ــ ٥٦٢ هـ/ ١١١٣ ــ ١١٦٧م) على الرَّحلات فى إتمام كتبهم القيمة.

بل أفادت من الرحلات وعلوم واهية الصلة بها، مثل الطب كما يظهر فى رحلتى عبد اللطيف البغدادى وعبد الباسط الظاهرى، والتاريخ الأدبى كما يظهر فى كتاب «نفح الطيب فى غصن الأندلس الرطيب» للمقرى أحمد بن محمد (١٠٠٠ ـ ١٠٤١هـ/ ١٥٩١ـ ١٦٣٢م).

وقد قسَّم المفكرون المسلمون العلوم إلى

(١) كراتشكوفسكى ، ص: ٣٠٨.

نقليَّة، وعقلية. أما النقلية فيراد بها العلوم التى ينقلها التلميذ عن شيوخه ويرويها منسوبة إليه. أما العقلية فالتى تعتمد على التفكير العقلى.

وقد فرضت العلوم النقلية على مبتغيها الرحلة إلى منابعها، فرحل اللغويون والنحويون ورواة الشعر إلى القبائل الخالصة للأخذ عنها. ورحل المحدثون إلى الصحابة، لأنهم عايشوا النبى ﷺ وأخذوا عن فمه، ورووا عنه معاينة، ثم رحلوا إلى من أخذ عن أفواه هؤلاء الصحابة. ومن ثم صغَّروا من أمر من يأخذ من الكتب، وسموهم الصحفيين، وجعلوا من الرحلة إلى الشيوخ ما يشبه الفريضة.

ولما كان الصحابة قد تناثروا فى بقاع مختلفة من العالم الإسلامى، فقد اضطر طالبو الحديث إلى السفر وراءهم فى هذه البقاع، وخاصة أن كثيراً منها صارت مراكز علميَّة ازدهر فيها علم الحديث وغيره من العلوم الإسلامية.

اجتمعت كل هذه العوامل، مع ندرة الكتب فى أول العهد الإسلامى، فجعلت من الرِّحلة من أجل طلب العلم أمراً شائعاً كل الشيوع، وبسبب البعد، انتهز علماء المغرب بخاصة رحلة الحج ـ كما رأينا ـ للأخذ عمن يلتقون بهم من العلماء، بل السعى إلى اللقاء بهم والأخذ عنهم مما جعل هذه الرحلات تستغرق سنوات.

وعلى الرغم من ذلك كان عدد المغاربة الرّاحلين إلى المشرق لطلب العلم دون أن يستهدفوا الحجَّ أو التجارة كبيراً. وقد أورد المقَّرى(١) أسماء ٢٨٠ شخصاً من الأندلسيين وحدهم الذين فعلوا ذلك، مصحباً ذلك باعتراف منه بأنه لم يستوعب كل الأسماء. ولاحظ كراتشوفسكى بحق أن طابع الرحلة فى طلب العلم طغى على ما عداه من أنواع الرحلات الأخرى فى المغرب منذ القرن السابع الهجرى/ الثالث عشر الميلادى، ولا يلبث أن يتسع نطاق انتشاره على مر

(١) د. حسين نصار، المرجع السابق، ص: ٣٤.

القرون حتى يبلغ الأوج بوجه خاص في العهد التركي(١).

وأقدم رحلة بلغتنا من هذا النوع هي رحلة الإمام الشافعي محمد بن إدريس (١٥٠ ـ ٢٠٤هـ/ ٧٦٧ ـ ٨٢٠م).

ذكر الدكتور: شوقي ضيف أن الإنسان ولد راحلاً، فإذا أعجزته الرحلة، تخيل رحلات غير محسوسة في عالم الخيال، نجد ذلك مثبوتا في الأساطير الأول، كما نجده ماثلاً في الحروب والفتوح القديمة، وما سطَّره الملوك الأول في مصر وغيرها. وذكر الدكتور: حسني محمود حسين أن الإنسان توسَّع برحلاته على مدى الدهور، ولم يعد يقصرها على سطح الكرة الأرضية، فراح يتشوف رحلات أعجزته قدرته عن تحقيقها بالفعل، فلجأ إلى خياله وفكره يجوس بهما خلال عوالم ودُنًى أخرى.

وإذا كان التفسير الإعلامي يذهب إلى أن كل تجربة جديدة تجد مكانها في التصور الذي نكونه عن العالم من خلال أدب الرحلات، فإن كتاب «أدب الرحلة» يجعل مكانه في هذا الفهم، بحيث يسهم في دعم «نتائج» الرحلة، ويؤيد التصور الأساسي للعلاقات الإسلامية، ذلك أن أي تجربة جديدة في أدب الرحلات، يتم استقبالها في ضوء التفسير الإعلامي بطريقة من أربع:

ـ إما أن تضيف إلى التصور القائم معلومات جديدة .

ـ وإما تدعم التصور القائم.

ـ أو تحدث مراجعات طفيفة على هذا التصور.

ـ أو ينتج عنها إعادة بناء كامل للتصور.

وتأسيساً على هذا الفهم يذهب أحد العلماء إلى أن الكيفية التي يتصرف بها الإنسان تعتمد على «الصورة الذهنية»، وأن أي تغيير يصيبها يستتبع بالضرورة تغييراً في السلوك.

وعلى ذلك يعتبر من الأمور الهامة

(١) المرجع السابق ، ص: ٣٤ .

التي يجب أن يهتم بها المعنيون بالتأثير في الرأى العام، أو قياس اتجاهات الجماهير، فهم طبيعة الصورة الذهنية وكيفية تشكيلها والتغيير الذى يطرأ عليها.

ونستطيع أن نقول ــ إذن ــ أن مفهوم «الصورة الذهنية» في أدب الرحلات بعامة ـ وفى الأدب العربى بخاصة ــ إنما يعنى: الانطباع الصحيح، الذى تكون عند الكاتب، وهو الأمر الذى يجعلنا نستعير من «جفكينز» تعبيره عن «الصورة الذهنية «لانطباقه على أدب الرحلات وما يقدمه من صور ذهنية. ذلك أن هذه الصور إما أن تكون:

ــ الصورة المرآة : وهى الصورة التى يرى فيها المجتمع نفسه من خلالها.

ــ الصورة الحالية : وهى التى يرى بها الآخرون هذا المجتمع، أو هذا البلد.

ــ الصورة المرغوبة: وهى التى تود دولة ما أن تكونها لنفسها فى أذهان الجماهير.

ــ الصورة المثلى: وهى أمثل صورة يمكن أن تتحقق إذا أخذنا فى الاعتبار منافسة المنشآت والدول وجهودها فى التأثير على الجماهير، ولذلك يمكن أن تسمى الصورة المتوقعة.

ــ الصورة المتعددة : وتحدث عندما يتعرض الأفراد لممثلين مختلفين للدولة يعطى كل منهم انطباعاً مختلفاً عنها.

ويؤكد «كارل دويتش» أن وجود عوامل ومؤثرات، يساعد فى إحداث تغيير فى الصورة القائمة، ويلفت النظر إلى أنها ليست قاصرة على كم المعلومات المتدفقة على الفرد، فهناك من الأحداث ما يستطيع التأثير على الصورة القائمة وتغييرها.

وخير مثال على ذلك الرحلات التى كان يقوم بها فرد، أو جماعة يبعثهم فيها أحد الحكام إلى حاكم آخر لغرض من الأغراض.

يقول الدكتور حسين نصار: وتدل أخبار الرحلات التى وصلت إلينا أن الرّحلات السفارية عند العرب كثيرة كثرة

لافتة للنظر، وأن الجناح الغربيَّ فاق الجناح الشرقي في عدد الرحلات واتساع مجالها.

وأخيراً وجدت رحلات سفارية في داخل رحلات عامة. ويتمثل هذا عند ابن بطوطة، الذى بدأ بغرض الحج، ثم غلب عليه حبُّ السفر فدفعه إلى الرحلات المتعددة.

وعندما أراد سلطان الهند محمد شاه ابن تغلق أن يرسل سفارة إلى الصين اختار ابن بطوطة ليكون سفيره. وقد ترك لنا الرحالة وصف هذا الاختيار فى قوله: (بعث إلىَّ السلطان خيلاً مسرَّجة وجوارى وغلماناً وثياباً ونفقة، فلبست ثيابه وقصدته.. ولما وصلت إلى السلطان زاد فى إكرامى على ما كنت أعهده، وقال لى: «إنما بعثت إليك لتتوجه عنّى رسولاً إلى ملك الصين، فإنى أعلم حبَّك فى الأسفار والجولان»، فجهَّزنى بما أحتاج إليه، وعيّن للسفر معى من يُذكَر بعد..)(١).

هذا الكتاب يصحبك مع أدب عربى يستمد أصالته من التاريخ والحضارة واللغة، ومن الدين السماوى العظيم: الإسلام، ومن بيئة هذه الأرض التى تعاقبت عليها الحضارات القديمة، ونزلت فيها الرسالات السماوية المقدسة طيلة آباد بعيدة موغلة فى القدم.

أجل : فلقد تمثل أدب الرحلة للأبعاد الشخصية العربية التى عاشت مع الحضارة الإسلامية فى المدن العربية المزدهرة، ثم تلاقت فيها ثقافات الغرب والشرق، وتفاعلت مع الحياة والمجتمع الإنسانى كله، وكافحت من أجل النهضة والتقدم والرخاء، وبذلت وضحت فى سبيل تحقيق السيادة والرفاهية لشعوبها، وصنعت تاريخاً مجيداً لوطنها، بل صنعت الكثير من أجل إثبات أن الأمة العربية جديرة بما حصلت عليه من حقوق، وحرية بمستقبل عظيم يوازى ماضيها العظيم..

---

(١) د. حسين نصار، المرجع السابق، ص: ٣٧٧.

السلطان الحائر
شخوص ورموز

د. وفاء إبراهيم *

(١)

فكرة المسرحية

هى مسرحية نثرية من فصول ثلاثة، فى بدايتها نشاهد شخصاً مكبلاً وقد رُفع على منصة الإعدام وبجواره جلاد ينتظر آذان الفجر لينفذ حكم الإعدام فى هذا الشخص. والمحكوم عليه يعمل نخاساً وتهمته أنه أذاع بين الناس أن السلطان الحالي كان عبداً رقيقاً باعه هو للسلطان السابق؛ وأن السلطان السابق توسم فى عبده الصغير ذكاء وشجاعة، فرباه على الفروسية وقلده قيادة الجيوش، وأوصى له بالحكم من بعده. غير أنه المنية عاجلت السلطان السابق أن يقوم بإجراءات عتق عبده الذى أصبح السلطان الحالى. والقانون ينص على ضرورة عتق السلطان وتحريره قبل تنصيبه على الناس حاكماً، إذ أن العبد لا ينعقد له السلطان على أحرار.

أستاذ علم الجمال . بكلية البنات جامعة عين شمس.

كتب توفيق الحكيم هذه المسرحية فى خريف عام ١٩٥٩، وهو فى باريس؛ وعندما ترجمت إلي الفرنسية فيما بعد أصبحت بعنوان «اخترت».

فلما لغط الناسُ بهذا الخبر، أمر الوزير بالنخاس أن يُعدم بلا محاكمة، ليدفن مع جثته خبر عدم عتق السلطان الحالى. وعندما يمر السلطانُ بالمحكوم عليه، وترتفع إليه مظلمته، يأمر السلطان بالمحاكمة فى حضورة. وهنا يكشف السلطانُ حقيقة كونه لايزال عبداً مملوكاً للسلطان السابق. يأخذ المشورة من كل من الوزير والقاضى. وجد السلطان نفسه حائرًا بين «السيف» و «القانون»؛ فالوزير يرى فى سفك دم هذا النخاس وغيره من الناس ما من شأنه إلجام العوام عن كل كلام، مع إصدار بيان رسمى فيه ادعاء مزيف يمكن فرضه بالقوة يقرر أن حجية العتق موجودة ثابتة فى خزائن الدولة. وأما القاضي فإنه يرى فى اللجوء إلى القانون خير سبيل لحل دائم آمن، ويتمثل حل القانون فى عرض السلطان للبيع بالمزاد العلنى باعتباره مملوكًا لبيت المال، وعلي من يرسو عليه المزاد أن يسدد الثمن لبيت المال، ويمتلك السلطان على شرط عتقه فى الحال.

وهكذا يصبح السلطان حائراً بين سيف يفرضه على الناس دون أن يأمن معه من الخطر، وقانون يتحداه ولكنه يحميه من كل عدوان. ويقرر السلطانُ أن يختار «القانون». فتنعقد جلسة المزاد العلنى، ويرسو المزاد على غانية لتصبح هى المالكة للسلطان. وترفض الغانية أن توقع عقد العتق فى الحال، وتفحم القاضى بالمنطق والقانون، لكنها ــ آخر الأمر ــ توافق على توقيع حجة العتق ولكن بعد أن يكون السلطان قد أمضى ليلته هذه فى بيتها ليخرج منه عند الفجر حراً مع صك حديته. ويوافق السلطان على ذلك.

ويمضى السلطان ليلته لدى الغانية، حيث يعلم أنها ليست أمرأة سيئة السمعة كما يتقولون عليها. وفى منتصف الليل يدبر القاضى مع المؤذن حيلة التعجيل بآذان الفجر قبل موعده ليخرج السلطان من بيت الغانية. ويغضب السلطان للحيلة ويأباها، لكن الغانية لا تمانع فى اعتبار أن ذلك هو الفجر، فتوقع حجة العتق، وتودع سلطان البلاد.

(٢)

خصائص حكم الشرعية والقانون

١ ــ ثبات الحكم: نرى القاضى يكشف للسلطان عن مزايا إقامة الحكم على الحق وليس على القوة، «فالسيف يعطى الحق للأقوى، ومن يدرى غداً من

يكون الأقوى؟ فقد يبرز من الأقوياء من ترجح كفته عليك. . . أما القانون فهو يحمى حقوقك من كل عدوان لأنه لا يعترف بالأقوى. . إنه يعترف بالأحق».

(٣)

الحاكم الحقيقى:

وتثبت المسرحية خلال المعالجة الدرامية، أن الحاكم الحق ليس هو ذلك الحر بالوصف القانونى، وليس هو ذلك القاهر بالوصف العسكرى، إنما الحاكم هو ذلك الذى يتصل بحقيقة الأوضاع اتصالاً مباشراً وحميماً، وينزل الناس منازلهم فيكون سبباً فى حريتهم؛ ففى الحاكم« المحرر» أهم من «الحر» و«العارف» أهم من «القاهر»؛ وهذا ما قد صار عليه سلطان «الحكيم» عند خروجه من بيت الغانية، فمع فجر فى منتصف الليل يخرج السلطان جديداً عارفا بالحقيقة، حرا فى نفسه، قادرا علي تحرير غيره، ليبدأ مع فجر الليل البهيم عصرا جديدا.

(٤)

خصائص حكم السيف والقوة:

١ ـ تزييف الواقع:

فالوزير احضر النخاس الذى باع السلطان الحالى وهو طفل للسلطان الراحل، فبقدر واقعية وصدق هذه الواقعة يريد الوزير طمسها وكبتها. فأما أن يزيف الواقعُ أو يكتب، وأما عقوبة الموت لمن يجترئ على إعلان واقع غير مرغوب فيه.

وبذلك تتعارض القوة الظالمة مع أبسط أنواع الحقوق الطبيعية. حق التعبير الحر عن الواقع كما هو «فالوزير جاء بالنخاس ليُعدم لأنه وصف للناس واقع السلطان الحالى من الرق والعبودية وأنه لم ينل صك عتق من مخدومه السلطان الراحل. كما أن الوزير يزكى لدى القاضى أن يعلن على الناس ــ كذبا ــ أن السلطان قد أعتق عتقاً شرعياً. . . وأن الوثائق والحجج محفوظة لدى قاضى القضاة، فالوزير لا يرى من ضرر فى طريقة الحل بالأكاذيب.

٢ ــ التهرب من المسئولية بقمع الآخرين:

فالوزير فاته أن ينبه السلطان الراحل إلى إجراءات عتق السلطان القادم، وتصور ــ خطأ ــ أن عظم مزايا السلطان القادم كفيلة بالتغاضى عن حكم الشرع والقانون فى اشتراط حرية الحاكم كشرط أساسى لازم فيمن يسود على أحرار، وعندما يكشف الحوارُ بين الوزير والسلطان

عن غلطة الوزير، ليقرر السلطان للوزير أنه - أى الوزير - أراد أن يغلق فم النخاس ليئد الحقيقة فى جوفه بإسلامه إلى الجلاد، يعترف الوزير بذلك، ليدفن غلطته بدفن الرجل والحق معا، وحجة الوزير فى ذلك أنه «إذا قطع رأس هذا الرجل، وعلق فى الساحة أمام الناس، فما من لسان، بعدئذ، يجرؤ على الكلام».

(٥)

الفصل بين الشرعية والحكم:

فالحكم ثمرة القوة والغلبة، وليس صدى للشرعية والقانون؛ الوزير يقرر أنه «ليس من الضرورى لمن يحكم أن يحمل فى يديه الوثائق والحجج»؛ ودائماً ما تكون مشكلة، الحكم - فى ظل منطق القوة - ليس تحرى رأى القانون بقرر ما هو تحرى البحث عن طريقة التخلص من القانون.

(٦)

رمزية عمل الجلاد والخمر

ويقرر الجلاد - فى الفصل الأول من المسرحية - لمحكوم عليه بالإعدام ظلماً وبغير محاكمة، أنه لا يتقن عمله الدموى إلا إذا اشرب خمراً؛ وهنا تكون الإشارة إلى الربط بين غياب العقل وفعل الظلم، فليس الظلم فعل عاقل بل هو فعل غافل عن الحق، ضرب شىء بخماره علي العقل مخال بينه وبين رؤية فحال. فمتى غاب العقل أمكن أداء الظلم.

(٧)

دلالة الغانية

والغانية - فى هذه المسرحية - هى ملتقى ثقافة الأمة ومحصلة الرأى العام فيها؛ فالكل يجيئها والكل يُفضى عندها بمكنون صدره، هم يجدون عندها اللذة، وهى تجد عندهم المال والفكرة؛ ومن هنا جاءت قدرتها على الشراء كما جاءت قدرها علي المحاجة.

ومن الممكن القول بأن لقاء السلطان بهذه الغانية التى اشترته فى المزاد العلنى، هو لقاء الحاكم بالشعب، فهذه الغانية هى المحصلة العامة للشعب كفكر ورأى وانطباع واللقاء معها لقاء مع «كل» أكثر منه لقاء مع «فرد»، وفى لقاء السلطان المباشر بها اسقاط للحواجز بين الحاكم والحق والمحكوم الحق، وعلى أرضية هذا المعنى يجب فهم دلالات الكثير من العبارات المتبادلة بين السلطان والغانية،

ومن ذلك قولها:

ــ في الواقع، يامولاى، إنها المرةُ الأولى التى أراك فيها عن قرب.

ــ وحقاً لكأننا صديقان من عهد بعيد.

وبالتالى فإن القانون الذى قاد السلطان إلى أن يكون مملوكًا للغانية يكون بمثابة القانون الذى قاد الحاكم إلى أن يكون مملوكاً للشعب، وسنجد في النهاية ـ أن المعنى القانونى للحرية ــ فى شخص الحاكم ــ إنما ينطوى على تضاد مؤداه أن حرية أى كائن إنما تكون فى أن يسترق فى الموضع اللائق والصحيح، فحرية الحاكم فى أن يكون مُسترقاً لشعبه.

وقد نظر توفيق الحكيم إلى الغانية ــ فى هذه المسرحية ــ باعتبارها رمز لـ «تلاقح الكل فى واحد» وهو ليس تلاقحاً ماديا وإنما هو «تلاقح فكرى»؛ ذلك لأننا لا نرى الغانية فى مشاهد مادية بل نراها فى حوارات فكرية تعبر ببساطة عن «رأى عام» بمنطق وبساطة وصدق، وهناك حوار المزاد، وحوارهما مع الحاكم، وكما أنها تعكس عاطفة قومية صادقة، نلمسها فى قولها للسلطان: «بلادنا لن يتاح لها أبداً سلطان فى مثل عدلك وشجاعتك... لا ... لا تترك الحكم، ولا تعتزل العرش .. أريد أن تبقى سلطاناً». كما أنها تؤكد علي المعنى الثقافى لعلاقاتها بالرجال، وهو ــ بالتالي ــ ما يؤكد فكرة «التلاقح الفكرى» الذى يجعل من الغانية مثلاً للرأى العام، فهى تقول للسلطان حين سألها عن صحبتها للرجال «حلولى صحبة تحلولى من أجل أرواحهم لا من أجل أجسادهم».

وعندما يخرج السلطان من بيت الغانية مع فجر جعله القاضى يبزغ فى منتصف الليل... مع فجر ينبلج فى ليل بهيم يخرج السلطان، فيكون هذا الفجر ليس مجرد إيذان بمولد يوم جديد، بل هو إيذان بعصر جديد، فيه كسب الحاكم إلى جانب الحرية معرفة جديدة ومباشرة بالحقيقة، لقد عرف أن الغانية امرأة فاضلة شريفة، فأمر وزيره قائلا: «على أهل المدينة أن يحترموها.. هذا أمر».

صورة المرأة فى إعلانات التليفزيون المصرى
دراسة فى تحليل المضمون

د . فاطمة يوسف القلينى *

تدعى معظم السياسات الاعلامية التى تهدف للنهوض بالمرأة إلى أنها تسعى إلى تطوير المحتوى الإعلامى بالقدر الذى يسمح بزيادة وعى المرأة بدورها فى المجتمع وبأهمية مشاركتها فى تطويره وتنميته، إلا أن هذه السياسات تظل فى الحقيقة محدودة القيمة والفاعلية إذا لم يقترن بها تطور حقيقى يعكس نفسه فيما تقدمه وسائل الإعلام من صورة للمرأة والأدوار التى تقوم بها [(١)] .

* أستاذ علم الاجتماع المساعد.

(١) نادية حسن سالم ، المرأة العربية ووسائل الأعلام، الدراسات الأعلامية، المركز العربى للدراسات الأعلامية، العدد ٥٨ ، ١٩٩٠، ص ٥٤

ورغم أن أوضاع المرأة التى كشفت عنها التقارير الحكومية، ودراسات المنظمات الدولية، والمنظمات غير الحكومية، توضح أن المؤشرات الحيوية المتعلقة بالمرأة تعانى من تدن شديد فى بعض الدول، بل تدهورت فى بعضها بسبب تزايد الصراعات والنزعات المسلحة الخارجية والداخلية وارتباطها بظواهر العنف الواقع على النساء. ورغم تزايد ظاهرة تأنيث الفقر التى واكبت النظام العالمى الجديد وسياسات الإصلاح الهيكلى المفروضة على الدول النامية، رغم كل ذلك لا يمكن إنكار أن هناك تقدما عاما وتغييراً جوهريا قد حدث فى النظر إلى قضية المرأة، وإلى دور المنظمات غير الحكومية المهتمة بشئونها. خاصة النسائية. وهو تغير كيفى لا يمكن التراجع عنه فى المستقبل.

ومما لا شك فيه أن العقدين الماضيين شهدا نموا للحركة النسائية عموما وفى البلدان النامية خصوصا، وخاصة علي صعيد المنظمات غير الحكومية واعتراف المجتمع الدولى بمؤسساته وحكوماته بل والمثقفين بوجود قضية نسائية تقتضى اهتماما وجهوداً خاصة، وقد نجحت الحركة النسائية فى التصدى للأفكار السابقة والتى كانت تنادى بأن قضايا المرأة ستحل من تلقاء نفسها عندما تحل قضايا المجتمع، وفى أكبر مظاهرة نسائية شهدها هذا العقد. حيث عقد فى بكين عاصمة الصين المؤتمر العالمى الرابع المعنى بالمرأة، وقد رفعت الحركة النسائية شعارًا فى أثناء. الفترة التحضرية للمؤتمر فليكن مؤتمرًا للالتزامات وقد صدر بيان اجتماع مجموعة العمل العربية ينادى باحتياج مجتمعاتنا العربية لمزيد من الإنصاف للنساء بما يحقق أهداف التنمية، والعدالة الاجتماعية، والعمل على تحقيق المساواة بين الجنسين في مجال الحقوق السيسية والاقتصادية والاجتماعية، وتوفير الموارد والشروط الضرورية لتمكين النساء من القيام بدورهن فى دفع حركة التقدم فى العالم العربى، وبما يوفر لهن فرص التطور بحرية وكرامة والاعتزاز بالمرأة

كمواطن كامل الأهلية بما يضمن حقها فى ممارسة كافة حقوقها بكرامة وحرية، وبما يكفل مسئولية الدولة عن حمايتها داخل وخارج الأسرة من خلال تطوير التشريعات القائمة، وسن التشريعات المناسبة والتأكيد على حق المرأة فى اتخاذ القرارات، المتعلقة بكافة جوانب حياتها.

بيد أن الاهتمام بالمرأة وخاصة الشابات منهن سوف يساعد كثيرا على استقرار المجتمع وهو الأمر الذى سوف يدفع بعجلة التنمية إلى ما هو أشمل وأقوى يؤكد ذلك ما تذهب إليه الكتابات والنظريات العديدة التى كتبت حول المرأة وتحريرها واستقلاليتها، أو مساواتها بالرجل فى كل شىء. وهى الأفكار التى تتركز فى النظرية الأنثوية Feminism التى تنظر إلى تحرير المرأة باعتباره آخر تحرير عبودى فى التاريخ الإنسانى وهو موضوع يتضمن عديداً من القضايا التى مازالت مطروحة على الساحة العالمية والمحلية، وبرغم ذلك فإننا إذا شاهدنا الإعلان التليفزيونى، فسوف نلاحظ التعامل مع المرأة كسلعة، من حيث إبرازها وهى تغنى، وهى ترقص للإعلان عن سلعة معينة وما يرتبط بذلك من عوامل تبرزها بصورة مغايرة لواقعها الفعلى داخل المجتمع المصرى، ومن هنا نجد التناقض بين الدعوة التى تنادى بالتحرير باعتبار أن الحرية مطلباً إنسانياً بينما، نجد أن المرأة هى المرأة نفسها من ناحية أخرى تحول نفسها كشىء، كسلعة تعلن أو تبرز محاسن سلعة أخرى، ولقد شكل ذلك قضية وموضوع هذه الدراسة، حيث تحاول الباحثة من خلال تحقيق هدفين. الأول يتمثل فى تحليل المضمون الإعلامى للإعلانات التليفزيونية للوقوف على صورة المرأة في الإعلان التليفزيونى كذلك تحليل مضمون الإعلان الموجه إلى المرأة إضافة إلى الوقوف على نسبة الإعلانات التى تتعامل مع المرأة، وما أكثر السمات المميزة لشخصية المرأة فى الإعلان. بينما يتصل الهدف الثانى للدراسة بنمط الشخصية النسائية فى الإعلان وخصائص المرأة التى تحول نفسها كسلعة، أو شيئا لتبرز محاسن سلعة

أخرى، وذلك بهدف توفير المعطيات العلمية اللازمة لرسم سياسات اجتماعية وإعلامية فعالة ورشيدة تسعى إلى تغيير الصورة والأنماط التى تبرز المرأة إبرازاً مشوها، إلى جانب طرح نماذج بديلة لصورة المرأة تؤكد على الجانب الإنتاجى والإيجابى للمرأة .

وقد قسمت الباحثة الدراسة إلى خمسة أقسام رئيسية؛ الأول يتولى طرح الاتجاهات الفكرية لقضايا المرأة، والثانى يتعلق بدور الإعلام فى دعم الحركة النسائية، والثالث يتعلق بالوسيلة الإعلامية التى تناقش من خلال قضايا المرأة، والرابع يتعلق بالإجراءات المنهجية للدراسة، والخامس يتصل بالنتائج المتعلقة بأبعاد الإعلان التليفزيونى فى نطاق عالم، المرأة، وهو ما نعرض له فى الصفحات التالية:

أولاً: الاتجاهات الفكرية لقضايا المرأة:

* تعتبر قضية المرأة المصرية والعربية: جزءا لا يتجزأ من قضية المجتمع العربى كله فهى ليست قضية تحرر، أو مساواة مع الرجل، ولا مجرد أمور تتصل بالأسرة والأحوال الشخصية، ولا مجرد حقوق، ولا مجرد تعليم وعمل. ولكن النظرة فى المجتمع العربى إلى المرأة تتنوع بين ثلاث اتجاهات فكرية(٢). نعرض لها فيما يلى:

الإتجاه الأول :

إتجاه تقليدى محافظ يرى فى المرأة كائنا ضعيفاً من الناحية الجسمية والعقلية، ويحصر وظيفة المرأة فى تأدية غرض واحد هو الزوجة بمفومها الخضوعى، والأمومة بمفومها التوالدى الرعوى(٣). ويتعلل أصحاب هذا الاتجاه بتعاليم الدين ويرون فى خروج المرأة للعمل واختلاطها بالرجل فساداً للأخلاق، وإن كان بعضهم لا يرى بأساً من تعليم المرأة للمستوى الذى يؤهلها للزواج فى نطاق

(٢) ليلى عبد المجيد، المرأة والتنمية فى مصر: الآفاق والتحديات، مركز دراسات وبحوث الدول النامية، ١٩٩٦، ص٩.

(٣) Pamela - J - Creedon, Woman in Mass Communication, Sage, Publications, London, 1993, P61.

المدارس الخاصة بالبنات.

وهذا الاتجاه يستند فى تأكيده للتباين الاجتماعى بين الرجل والمرأة إلى التباين البيولوجى، وكذلك التباين فى الاستعدادات الطبيعية لكل منهما، وهذا الاتجاه يرى أن تقسيم العمل الاجتماعى يستند بالأساس إلى تباين الملكات الطبيعية والبيولوجية بين البشر.

الإتجاه الثانى :

هو إتجاه غالبية النساء والرجال ويتسم بالتحرر النسبى فى المجالين الإقتصادى والاجتماعى، ولكنه لا يتحمس لمشاركة المرأة فى العمل السياسى، ويعترف أصحاب هذا الإتجاه بحق المرأة فى التعليم والعمل، ولكنه يقرن ذلك بضرورة أن يتسم العمل مع طبيعة المرأة مثل التعليم والتمريض.

وهذا الإتجاه يعتبر نسبيا امتداداً للإتجاه السابق، وهذا أقل محافظة، فهو لا يقصر عمل المرأة بعضُ الأعمال التى تلائم طبيعتها، أو تفرضها التقاليد، ولكنه يوجه إلى المرأة كثيراً من أعمال ووظائف المجتمع الحديث بشرط أن تكون الأكثر ملاءمة لطبيعتها.

الإتجاه الثالث :

إتجاه متحرر يساوى بين المرأة والرجل فى الحقوق والواجبات، ويرى أن المرأة إنسان قادر على العمل والإبداع وممارسة الحرية وتحمل المسئولية دون أن يشكل ذلك تهديداً للرجل، ويبرر هؤلاء وجه نظرهم بأنه لا مجال لتقدم المجتمع وتجاوز التخلف إلا بقيام المرأة، وهى نصف هذا المجتمع بدورها كاملا. وإن كان هذا لا يعنى فى المقابل تخليها عن رسالتها الأسرية، وإنما على المجتمع والدولة أن تساعدها فى ذلك بتقديم التيسيرات المادية والمعنوية الكفيلة بالحفاظ على الأسرة. ويعتبر الاتجاه النسوى Feminism من أكثر الإتجاهات المعبرة عن ذلك، ويكشف تأمل الإتجاه النسوى Feminism عن تضمين لثلاث إتجاهات فرعية نعرض لها فيما يلى:

أ ـ الإتجاه النسوى الفردى أو الليبرالى Individualist Feminism

ويتمثل الهدف الأساسي للإتجاه النسوى الفردى فى المطالبة بالحقوق المدنية والسياسية للمرأة فى إطار مجتمع ينهض بناؤه على منح الذكور مرتبة أعلى من الحرية والديمقراطية. وقد حقق هذا الاتجاه تقدما ملحوظاً خلال القرن التاسع عشر خاصة فى المسائل المتعلقة بالتعليم وقوانين الطلاق، وحق رعاية الأطفال فى العديد من مجتمعات أوروبا وأمريكا، حيث حصلت المرأة على قدر هائل من المساواة فى تلك الجوانب، بينما كانت الإنجازات فى مجال الحقوق السياسية تنخفض ببطء شديد وتواجه ضغوطاً شديدة. ويمكن القول بأنه فى إطار النسق القيمى لأصحاب لاتجاه النسوى الفردى كانت هناك مساحة أوسع لمناقشة مفاهيم حرية المرأة فى ضوء ارتباطها بقيم الأسرة، أو فى ضوء تحرر المرأة من الأسرة تماماً، وفى إطار النظرية الفردية ذاتها تظهر صعوبة جذرية تفوق علاقة حرية الفرد بحرية الآخرين وهى صعوبة يمكن فهمها فى صورة صراع بين مطالب المنادين بالحرية والمنادين بالمساواة، وقد نجد أن الاتجاه الفردى الاجتماعى، أو السياسى قد هوجم منذ بداية الإشتراكية. وهو ما يعنى أن الاتجاه النسوى الفردى قد انطلق أساساً من الأيديولوجيا الليبرالية التى سادت المجتمعات الرأسمالية، والتى أكدت على مبادئ الحرية وإن لم تؤكد كثيراً على مبدأ المساواة.

ب ـ الاتجاه النسوى الاشتراكى، أو الماركسى Socialist feminism

وهو يؤكد على التفسيرات الخاصة بالمساواة بين الرجل والمرأة باعتبار المرأة إنسانًا حرًا ويعنى الإتجاه النسوى الماركسى أساسا أن هناك علاقة إيجابية متبادلة بين الرأسمالية والسلطة الأبوية. وتمتد الجذور الفكرية لهذا الاتجاه إلى نظرية إنجلز Engels التى تذهب إلى أن السلطة الأبوية قد نشأت اجتماعياً مع تطور نظام الملكية الخاصة. ومن ثم فإن النظرة الماركسية المتشددة ترى أن قهر المرأة من أهم خصائص النظام الرأسمالى. وقد رأى إنجلز أن رفع الوصاية عن المرأة

مرتبط بخروجها إلى العمل وانضمامها إلى صفوف البروليتاريا، وكفاحها من أجل الاشتراكية التى تحرر كافة الطبقات والفئات التى تعانى القهر والإضطهاد. ومن ثم فإن تحرر المرأة وحصولها على مكانة مساوية للرجل يرتبط فى المفهوم الماركسى بالقضاء على النظام الرأسمالى(٤). ومن ثم نجد أن الاتجاه الماركسى كان يرى أن قهر المرأة فى الأعم قهراً اقتصادياً ورأسماليا من حيث أصوله وفى هذا الإطار نجد أن الاتجاه النسوى الاشتراكى يربط بين مجموعتين متداخلتين من جماعات الأغلبية، لأنهما يخضعان لعملية استقلال، وهى جماعة الأغلبية فى النساء متداخلة مع أغلبية البروليتاريا، الأولى وصور استغلال الرجل بينما الثانية مصدر استغلالها الرأسمالى صاحب رأسمال، وتحقيق التحرر يتحقق من خلال الإطاحة ــ جملة واحدة ــ بالسلطة الأبوية المتحالفة مع الجماعة المسيطرة على رأس المال.

جـ ـ الاتجاه النسوى الراديكالى Radical feminism

يتضمن هذا الاتجاه أحدث قضايا الاتجاه النسوى المعاصر ويميل أصحاب هذا الاتجاه إلى مبدأ المساواة وينظرون للمرأة باعتبارها تمثل أحد الأولويات، أو العناصر السامية وتتضمن آراء هؤلاء كثيراً من العداء والكراهية للرجال وباعتبارهم فئة ظالمة، وقد اهتم هذا الاتجاه بقضايا النوع Gender والطبقة Class وقد أشاروا إلى قهر النساء على يد الرجال وانتقدوا الفكر الرأسمالى بشدة. وركزوا على تبعية المرأة للرجل وسيطرة الرجل، وأصبحت بعض المصطلحات مثل الاستقلال والإطهاد وعدم المساواة(٥).

وفى هذا النطاق وفى ضوء نظرية المساواة بين الجنسين ظهرت بعض المفاهيم

(٤) مركز دراسات المرأة الجديدة، الحركة النسائية العربية، أبحاث ومدخلات، دار المستقبل العربى، ١٩٩٥، ص١٣١.

(٥) فاتن أحمد على ، عرض تحليلى للاتجاهات الحديثة في دراسة المرأة، صورة المرأة المصرية بين الدراسات النسوية والواقع الاجتماعى، دراسة غير منشورة ١٩٩٨، ص٥.

والمداخل لدراسة العلاقات الاجتماعية والعلاقات بين الرجل والمرأة منها مفاهيم الجنس والنوع.

فقد أشارت نظرية المساواة بين الجنسين إلى أن الجنس Sex ليس اسم شخص، أو مكان، أو شىء فالجنس فعل، فاختلافات نوع الجنس هو بسبب مجموعة الصفات التى تكونت اجتماعياً وحضارياً على أساس التحديد بالمولود كذكر، أو أنثى، وأن تحديد نوع الجنس له جذور ترجع إلى حركة التنوير حيث انتظم فى الفكر ثنائيات تقوم على التضاد مثل (العام/ الخاص) (الطبيعة/ الحضارة).

وقد كان الافتراض وراء هذه الثنائية من أوجه التضاد المفترضة هو أن الذكر نقيض الأنثى، وأصبحنا ننظر إلى هذه الفروق كأنها جزء من العالم الطبيعى فمفهوم الجنس يعتبر راجعاً إلى الخصائص والصفات البيولوجية أما مفهوم Gender فهو يرجع إلى الخصائص والصفات المتشكلة اجتماعيا من خلال عملية التنشئة الاجتماعية(٦). ويرغب هذا الاتجاه فى فصل التباين البيولوجى بين الرجل والمرأة، إلا أنه لا يريد ـ على غرار الاتجاه الأول ـ أن يمتد بهذا التباين البيولوجى إلى نطاق التباين الاجتماعى فهو يرى أنه لا علاقة بين المستويين، وأنه إذا كان التباين الأول يعبر عن صدفة بيولوجية إلا أن التباين الثانى يعبر عن إرث اجتماعى متحيز وخاطىء.

وبغض النظر عن تبلور هذه التوجهات النظرية الثلاثة، فإنه من الملاحظ أن قضايا المرأة قد احتلت مكانة هامة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية سواء على مستوى علم الاجتماع، أو الاقتصاد، أو السياسة، أو على مستوى المنظمات الدولية والمؤتمرات والقرارات المنبثقة عنها كذلك على المستوى الوطنى لكثير من دول العالم وعلى الأخص الدول النامية فضلاًعما يدور الآن من جدل حول عمل

(٦) Donna Allen, Women Transforming communications, sage publications, London, 1996, P49.

المرأة وصعود بعض الدعاوى المطالبة بعودتها إلى البيت واتجاه بعض مؤسسات الدولة إلى تشغيل الذكور دون الإناث الأمر الذى قد يؤدى إلى زيادة معدلات البطالة خاصة بين النساء، فمن المؤكد أن الاتجاه نحو تطوير أوضاع المرأة وإدماجها فى التنمية القومية فى مجتمعات العالم الثالث قد مر بمراحل مختلفة بدأت بالدعوة إلى تحرير المرأة من كافة أشكال القهر والاضطهاد وإطلاق طاقاتها المختزنة لتسهم بشكل فعال وإيجابى فى تحرير واستقلال الأوطان وانتهت بمحاولات تنموية، أو تحديثية اختلفت باختلاف الفترات التاريخية التى سعت إلى دمج المرأة فى التنمية الاجتماعية والاقتصادية بهدف تطوير وتنمية المجتمع والاستفادة بنصف طاقاته المعطلة واستثمار طاقات المرأة.

فالتاريخ كما ندركه وحده عضوية يسجل حركة المجتمع داخل الزمان والمكان. ومن ثم فمن الضرورى أن يكون دائماً بعضا من الماضى داخل بناء الحاضر. وأن يكون هناك بحثاً للانتقال بأفضل عناصر الحاضر إلى قلب المستقبل. وفى المجتمعات النامية نجد أن التاريخ قد حدث بدون هذا الاتصال العضوى. فقد تبنت معظم أيديولوجيات وقيم وثقافات تختلف عن تراثه إن لم تتناقض معه، ومن ثم وجدنا هذه المجتمعات تشهد مصطلحات مثل الثقافة التقليدية والحديثة، وصراع الجديد مع القديم، وهى الظواهر التى لها بالتأكيد تأثيرها على أعضاء المجتمع سواء رجالاً أم نساءاً أم شباباً نحو منظومة الثقافة والقيم من ناحية ونمو الإيديولوجيا التى يرفع شعارها النظام السياسى من ناحية أخرى(٧). بحيث نجد أن تبنى لأيديولوجيات وقيم حديثة تختلف عن ما هو قائم بالتراث ينعكس على الموقف من قضية المرأة، حيث يعانى البشر من ازدواجية داخل الشخصية فيما يتعلق بالمرأة، حيث بعض سلوكيات الرجل، أو حتى المرأة، الموجهة نحو قضايا خاصة

(٧) على ليلة ، الشباب العربى، دار المعارف، الطبعة الثانية ، ١٩٩٣، ص ٧٤.

بالمرأة تستمد من التراث، فى مقابل سلوكيات أخرى تعكس فاعلية القيم الحديثة، وعلى مستوى المجتمع، نجد بعض قطاعات المجتمع خاصة القطاعات الحضرية ذات المستوى الاجتماعى الاقتصادى المرتفع تعكس فى توجهاتها قيما حديثة نحو المرأة، بينما نجد أن القطاعات الريفية والبدوية مثلاً تعكس إلى حد كبير قيم تراثية.

بيد أننا نجد أن السبعينات والثمانينات من القرن السابق قد شهدت اهتماماً ملحوظاً بالمرأة وقضاياها وتأكيدا على ضرورات دمجها فى عمليات التنمية خاصة مع إعلان العقد من ١٩٧٥ حتى ١٩٨٥ ، عقدا عالمياً للمرأة لزيادة الوعى العام بقضية المرأة والتنمية وضرورة العمل على تحسين أوضاع النساء وخاصة بعد ظهور الاتجاهات الدينية فى بداية السبعينات والتى حاولت تحميل النساءمسئولية كل المآسى من الهزيمة إلى الانحلال الخلقى مروراً بالبطالة وإدمان المخدرات. وفى عام ١٩٨٥ تكونت لجنة الدفاع عن حقوق المرأة والأسرة لتأييد مشروع تعديل قانون الأحوال الشخصية، وكان أيضاً للإعلان عن عقد المرأة فى مؤتمر المكسيك أثر لا ينكر فى إلقاء الضوء على قضايا المرأة، حيث تم تشكيل لجنة قومية للمرأة ضمت بعض السيدات من الجمعيات الأهلية والخيرية غير المستقلة عن الإشراف الحكومى، وكمحاولة للاستفادة بقوة الدفع التى أعطاها مؤتمر المكسيك تم إعداد مشروع قانون للأحوال الشخصية تبنته السيدة جيهان السادات وتم إصداره سنة ١٩٧٩ ، إلا أن القانون لم يف بتطوير تشريعات الأسرة لتتناسب مع ما حصلت عليه المرأة من موقع اجتماعى، ومن ثم فقد طالبت المرأة بمزيد من التعديلات فى مواد هذا القانون. وفى مؤتمر كوبنهاجن سنة ١٩٨٠ ظهرت بعض المشاركة المستقلة عن الوفد الحكومى فى أعمال المؤتمر ولوحظ ازدياد منحنى المشاركة غير الحكومية فى مؤتمر نيروبى، فبينما كان الوفد الرسمى مكونا من ست من النساء مثل الوفد غير الحكومى ٤٠

سيدة فى هذا المؤتمر وقد نشط مؤتمر نيروبى الحركة البحثية وسط النساء وزاد من إمكانيات قيام تجمع نسائى بتكوين جماعات غير حكومية. وهنا نلاحظ أن نمو الحركة النسائية مرة أخرى قد ظهر بتأثير داخلى أساساً هو نمو الحركة السياسية والشعبية فى مواجهة الحكومة فى السبعينات، ولكن لا يمكن إغفال تأثير الحركة النسائية العالمية فى تنشيط هذا النمو وإعطائه قوة دفع.

ثانياً : دور الإعلام فى دعم الحركة النسائية :

يعتبر الإعلام هو الساحة التى لعبت عليها الحركة النسائية بفاعلية واقتدار أولاً لأن الإعلام الحديث بتكنولوجياته المتقدمة استطاع خلق ما يمكن أن نسميه بالمجتمع النسائى على الصعيد العالمى، باعتباره كتلة واحدة يمكن أن يكتسب وعيا خاصا بها، حيث تتحول ـ حسب الإصطلاحية الماركسية ـ من كتلة فى ذاتها In it self إلى كتلة لذاتها For it self وهو ما يعنى اكتسابها وعيا بمصالحها، واستراتيجيات تحولها، الأمر الذى يسر عقد مجموعة المؤتمرات العالمية الخاصة بالمرأة وآخرها مؤتمر بكين.

وثانيا لأن الإعلام أصبح يروج للقيم الغربية المتعلقة بالمرأة، وهى فى الغالب قيم تطالب تحريرها من سطوة التقاليد المحلية، بحيث أصبحت حركة تحريرالمرأة ـ بسبب الإعلام ـ تقوم وفق قيم غربية بالأساس الأمر الذى يعنى أن الإعلام يعمل على تأسيس مجتمع نسوى واحد عبر العالم.

وثالثا لأن الإعلام باستطاعته الآن أن يركز على بعض المشكلات التى تعانيها المرأة فى أى مكان فى العالم، وبخاصة داخل نطاق العالم الثالث، الأمر الذى يجعل المرأة فى أى محلية من المحليات العالمية تلقى دعماً فى حركتها من الخارج ينساب بالأساس عبر القنوات الإعلامية.

ومن ثم قد نجد أن الدراسات المرتبطة بقياس آثار واتجاهات الرأى العام فيما يتعلق بالمرأة، فى عصر تتخذ رموزه السياسية الفاعلة القرار السياسى بهدف التأثير فى اتجاهات التأثير فى هذا الرأى العام بمختلف تكويناته وتقسيماته أو نتيجة

للتـأثيـر به(١)، وفى هذا الإطـار يلعب الإعلام بمداخله ووسائله ونظرياته المختلفة الدور الأكبـر والأعظم فى هذا التـأثيـر والتوجيه. ولعل تنامى مـؤشرات الاهتمام بالعديد من القضـايا تدين بوجودها الدور الفعـال للإعلام والإتصال الجمـاهيرى مما يؤدى إلى الإسـهـام بقـوة فـى ترتيب أولويات المجتـمعات وتحديد أدوار النخـبة فيهـا وفقاً لهذا التأثير المتـعاظم للإعلام. ومهما تعددت النظريات النقدية فإن هناك اتفاقـاً حول العـلاقة بين وسـائل الإعلام والقوى الاجتـماعية والسياسـية، وهذا ما سوف تتعرض له الدراسة فى الفقرة التالية من خـلال عـرض لاتجـاهـات التـأثيـر والخاصـة بالعلاقـة بين القائم بـالاتصال وجمهور المتلقين للترويج لمصالح الفئات، أو الطبقات المسيطرة فى المجتمع.

بداية نؤكـد على أن الإعـلام فى أدائه لدوره يرتبط عـادة بالقوى الاجتـمـاعيـة المهيمنة على مستوى المجتمع، أو العالم، وهو الارتبـاط الذى يمكن أن يبـرز من خلال الأبعاد الأساسية التالية:

أ ـ إن محتـوى وسائل الإعلام يروج اهتمامـات الجماعات المهيـمنة فى المجتمع وإن هذا المحتـوى يميل إلى التغطية غـير المتوازنة للعلاقات الاجتماعية .

ب ـ تحليل المعانى الرمزية للمـحتوى التى تستخدمها المـصالح الرأسمالية لجذب اهتمام الطبقات التى تعانى من الاستغلال الاقتصادى.

جـ ـ القـضـاء عـلى أسطورة حـيـاد الدراسات الإعلامية الأمريكية والتى تخدم نتائجهـا الثقافات المهـيمنة والتى تمول من كبار رجال الأعـمال والحكومات كنوع من الانحياز للأفراد برضاء المجتمع عن الحياة والواقع.

واسـتناداً إلى البـحـوث والدراسـات الخـاصة بالعـلاقـة بين القائم بالاتصـال وجمـهور المتلقين نجد أن دينيس مـاكويل (Denice Macuel) يشيـر إلى ثلاثة نماذج أسـاسـية تتـحـدد من خـلال هذه العـلاقـة بين الطـرفين، ونعـرض لهـذه النماذج فيما يلى:

النموذج الأول: نموذج الهيـمنة The Dominance Model حيث يتـمثل

(١) محمد عبد الحميد، نظريات الإعلام واتجاهات التأثير، عالم الكتب، ١٩٩٧، ص ٣٧.

دور القائم بالاتصال فى الدعاية، أو وكالة الإعلان فى العمل على دعم التأثير لفكرة، أو لموضوع. ويرى الجمهور بالتالى على أنهم هدف، أو سوق مستهدف يوجه إليه رسالته، وبالتالى فإن القائم بالإتصال يحدد جمهوره حسب أهدافه وعادة ما تكون العملية الاتصالية تحت سيطرة القائم بالاتصال. حيث يتميز بوضوح الاتجاهات لديه والإحساس بقوة الذات وتتمثل أهدافه فى التأثير بأى وسيلة فى الجمهور السابق تحديده من خلال دراسات السوق، أو بحوث الجمهور، والمثال على ذلك الحملات الإعلانية، والدعاية السياسية. حيث ينظر القائم بالاتصال إلى الجمهور كمستهلكين، أو هم مفردات الإتصال الإقناعى. وفى هذه الحالة تتطلب العملية الاتصالية معرفة رجع الصدى بشكل فورى، أو سريع وكذلك التعرف على بعض مؤشرات نجاح، أو فشل القائم بالاتصال(١).

النموذج الثانى: نموذج التوحد Antism Model حيث يتبنى القائم بالاتصال معايير معينة يكون لها الأولوية فى الممارسة وبناء العلاقة مع الجمهور، أو استجابته. وفى هذا النموذج لا يصبح التأثير السريع للإتصال هدفا مثل نموذج الهيمنة وتوجد مراكز عديدة ذات علاقة بهذا النموذج يتمثلها القائم بالاتصال، الموظف، أو المستخدم ويتبنى القائم بالإتصال الحرفى، أو المهنى أهداف المؤسسة الإعلامية أكثر من المتلقين، وبالتالى أصحاب المهارات الخاصة الذين يصدرون أحكامهم حسب المعايير التقنية، أو المهنية، أو الأسس الأكاديمية. وقد حدد كانتور Contor أنماطا للعاملين فى دراسته لتليفزيون هوليود. الأول: حيث يهتم برغبات الجمهور ليقف فى المنافسة التجارية دون النظر إلى حاجات هذا الجمهور. والثانى: الذى يتوجه إلى المهنة من خلال التنظيم فيتوحد مع أهدافها أكثر من المتلقين، والأخيرا يتميز بالاتباط الفلسفى والتحديد التقليدى للدور الاجتماعى للمؤسسة الإعلامية حيث يتوحدون مع المبادئ المنشودة، ومن ثم

(١) فرج الشناوى، نظريات الإعلام واتجاهات التأثير، الدراسات الإعلامية، العدد ١٩٩٧،٨٩، ص٢٠٥.

تكون العلاقة مع المتلقين من أنماط العلاقة الأبوية(١٠).

النمـــوذج الثـــالث : نموذج القـــائم بالاتصال الذى يبحث عن دعم العلاقة مع الجمهور على أساس المعرفة والاستجابة. وفى هذا النمـوذج ليسـت هناك أهداف مصـاغة. أو أهداف مؤسسية، جمعية ولكنهـا رغبـة القـائم بالاتصـال فى أن يتـصل بالآخرين. وهـذا النموذج يهـتم بالدرجة الأولى بالاستجابة للحاجة ويهتم بردود أفعال جمهـور المتلقين، والمستعمين والمؤلف والقـراء المختـارين، أو الظروف البيئـية فى المجتمع، أو المحليـات. حيث ينتمى كل من المرسل والمستقبل إلى ثقافة واحـدة ويشـتركـون مـعـا فى المشكلات والطمـوحات. وفـى هذا المجال نجـد أن هناك كثـيراً من القائـمين بالاتصال يرون أن وسائل الإعلام هى أداة لـلاشتراك فى الآراء والخـبرات الإنسـانية مع جـمهـور المتلقين. وفى إطار هذا النموذج ينظر إلى القـائم بالإتصـال كـفـرد مـبـدع ونشط اجتمـاعياً يتواصل مع أفراد جـمهوره من المستفيدين والمشاركين الإيجابيين(١١).

ويرى ماكويل أن الفـرق بين النماذج الثلاثة يكمن فى العائد المنتظر من العلاقة كـما يراها القـائم بالاتصال. فـفى حين يرى القائم بالاتصال أن مصدر العائد فى النمـوذج الأول خارج النـشاط الاتصـالى ويمثل فى إنجـازه لأهداف أخـرى، فـإن العائد فى النـموذج الثانى يكون مـصدره النشـاط البيـئى والمؤسـسى، أو مهـارات الممارسة المهنية. ويأتى العائد فى النموذج الثـالث من خلال الاتصـال مع الجـمـهور الكبـيـر المتفـاعل النشـاط. ومن خـلال الاسـتـعـراض السـابق لـنمـاذج القـائم بالاتصـال فى وسـائل الإعـلام نجـد أن الإعـلام فى بلدان العالـم الثالث ومنهـا مـصر وكـذلك العـديد من بلدان أوروبا

---

(١٠) James Curran, Mass Media and society, London, Arnold, 1996, P177.

(١١) محمد عبد الحميد، مرجع سابق، ص١٦٦.

الشرقية. يعانى من التخلف الاقتصادى، والزيادة السكانية المرتفعة ومشكلات البيئة المتزايدة، فى هذا الإطار أصبح لوسائل الإعلام الحديثة دور فعال ومؤثر لأنها أصبحت تملك القدرة على تغيير موازين القوة بعيداً عبر المرسل (القائم بالاتصال) وتوجيهها نحو المستقبل (الجمهور)، وقد أدى ذلك بالتالى إلى أن يكون الإعلام سلاحاً ذا حدين وميزاناً من موازين القوة. فهو يقف فى خط واحد مع السياسة والاقتصاد ومع القوة العسكرية. وربما أصبح الإعلام الآن أكثر قوة وتأثيراً على حياة الشعوب والأفراد بما يتضمنه من قضايا اجتماعية، أو فكرية، أو سياسية (أيديولوجية). فمن خلال وسائله المختلفة يستطيع أن يوجه الرأى العام فى الاتجاه الذى يريده كما أن بإمكانه تغيير مواقف الرأى العام فى مواقف عديدة. لهذا ينبغى أن ندرك الدور الخطير للإعلام وما يقدمه من أفكار (أيديولوجيات) ومضامين، خصوصاً فيما تتعرض له الأسرة المصرية وخصوصاً الفتيات الشابات والمرأة بوجه عام.

ثالثاً : وسائل الإعلام وقضايا المرأة

أصبح لوسائل الإعلام بالشكل الذى توجد عليه اليوم فى مجتمعنا هيكل فريد إلى حد ما للسيطرة، وترسخت لديها مجموعة من الأعراف التى تربطها بجمهورها المتلقى، وقرائها. كما أنها صارت تمتلك مضامين متنوعة .

أصبحت تلعب دوراً جوهرياً فى السلوك الاتصالى والتأثيرى والابتكارى للمجتمع بوجه عام وللأسرة بشكل خاص وأصبحت الآن قوة اقتصادية مهيمنة وعاملاً حاسماً من عوامل التنمية الحقيقة. والمقصود هنا بالإعلام العملية الموجهة للجماعة التى يتم من خلالها توصيل ونشر الأفكار والمعلومات والأخبار بمختلف الوسائل الإعلامية المعروفة والرسمية، بغرض تعديل تصوراتهم وممارساتهم ومعتقداتهم من خلال تحريك وعيهم بالقضايا والمشاكل موضوع الرسالة الإعلامية، وتعتبر هذه العملية ذات تأثير بارز ومتزايد فى أى مجتمع وتوظيف هذه

العملية لخدمة القضايا الحيوية أمر أدركه الكثيرون. ولا شك أنه فى الدول النامية على وجه الخصوص، نجد أن الدولة من وظيفتها أن تقدم للمرأة المساعدة من خلال أشكال متعددة فيجب عليها أبراز الإيجابيات دون طرح السلبيات لأن الرسالة الإعلامية يجب أن تلتزم بعنصرين هامين هما الصدق والقبول، ومن ثم سوف نعرض لأهم الوسائل الإعلامية من خلال تناولها للقضايا الإيجابية والسلبية لصور المرأة وما تقدمه وسائل الإعلام من صور للمرأة والأدوار التى تقوم بها. كمحاولة للتعرف على كيفية تناول وسائل الإعلام للمرأة سوف تتناولها الدراسة كما يلى:

١ ــ المرأة والصحافة :

تناولت العديد من الدراسات المرأة فى الصحف والمجلات من زوايا متنوعة وعديدة.

فقد اجرت د. عواطف عبد الرحمن تحليلا لمضمون عينه من المواد الإعلامية المنشورة في جريدتي الأهرام كجريدة يومية واخبار اليوم كجريدة أسبوعية ومجلتى آخر ساعة والمصور كمجلات أسبوعية ومجلة حواء كمجلة نسائية متخصصة خلال فترة السبعينات، وتبين من هذه الدراسة أن الصحافة المصرية قدمت المرأة فى موقعها وأداورها المختلفة كزوجة وأم وربة بيت وامرأة عاملة لكنها ركزت على أبراز الأدوار التقليدية للمرأة وكذلك الاهتمامات المختلفة التى تتعلق بالأنوثة على حساب الأدوار الأخرى للمرأة كشريك فى الإنتاج وبناء الأسرة واتخاذ القرار السياسى ومختلف جوانب الخلق والإبداع(١٢) الفكرى والفنى، ولم تحاول الاقتراب من مشاكل وهموم الغالبية العظمى من نساء مصر فى الريف والأحياء الشعبية، وفى هذا الإطار ركزت صحف المرأة على المرأة فى سن معين الشابات وأهملت الفتيات فى بداية سن المواهقة إلا فى مناسبات كأيام الامتحانات.

كما تعرضت عواطف عبد الرحمن فى بحث آخر لصورة المرأة كما تقدمها

(١٢) نادية حسن سالم ، مرجع سابق، ص ٥٥.

وسائل الإعلام دراسة فى تحليل مضمون الصحافة النسائية دراسة حالة على مجلة حواء المصرية الأسبوعية» حيث قامت بتحليل مضمون ٢٨ قصة قصيرة من أول نوفمبر ١٩٧٥ إلى نهاية يناير ١٩٧٦ وتعرضت الدراسة لصورة المرأة من خلال بعد العاطفية والعقلانية. وأشارت إلى أن المرأة لما ظهرت من خلال التحليل لا تستطيع الحياة إلا من خلال الحب فهى أما منتظرة له ترسم فى ذهنها صورة للرجل الذى تتمناه وتنجذب إليه، غير أنها وهى زوجة تجدها فى هذه الحالة مستسلمة. أما عن بعد العقلانية فإن ذلك يقتصر على حياتها الأسرية والزوجية خلال دورها كأم وزوجة، كما ظهرت المرأة فى معظم القصص كأنثى فى الأساس، ولا ينظر إليها كأنثى باعتبارها مكملة للرجل ولكن على أساس تابعة له عليها إرضاؤه وخدمته والتضحية من أجله وتستمد رضاها من خلال إسعاده واهتمامه بها، فهو صاحب القرار وهو محور التفكير(١٣).

٢ ـــ المرأة فى الإذاعة المسموعة:

أجريت عدة دراسات تناولت المرأة فى الإذاعة المسموعة، حيث تناولت: فوزية فهيم، بالتحليل المسلسلات الإذاعية فى البرنامج العام وصوت العرب فى الإذاعة المصرية حيث اتضح أن المرأة شغلت ٧١٪ من مضامين المسلسلات حيث تم التركيز على دور المرأة كربة بيت ٥٦٪ وطالبة ٢٥٪ وموظفة ١٥٪). كما قامت: سلوى عبد الباقى، بدراسة عن المرأة والبرامج الإذاعية، حيث حللت مضمون برنامجى رباب البيوت فى البرنامج العام، وللنساء فقط فى الشرق الأوسط فى الإذاعة المصرية. وتبين أن المرأة تظهر فى موقع الأم عادة، ويرتبط بدور الأم رعاية الأطفال صحياً وتربوياً ودور الأم هو دور المعطاءة. وظهر من التحليل أن دور الزوجة يشكل ٣١٪ من الحلقات عينة الدراسة . حيث تركز على جمال المرأة وعدم قدرتها على التخطيط وعدم وجود

(١٣) المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية، المجلة الاجتماعية القومية، العدد ٣٢، عدد خاص عن المرأة سبتمبر ١٩٧٥م.

هوية مستقلة لها وخوفها من تقدم العمر، كما ظهر أيضاً من خلال التحليل أن هناك نسبة ضئيلة تركز على رفض المرأة للواقع الذى تحياه، ورغبتها فى مواجهة العقبات والتصدى لها والإسهام فى حلها ويعكس ذلك بطبيعة الحال تأثر الإذاعة المسموعة بالثقافة التقليدية للمجتمع، الأمر الذى دفعها إلى إبراز المرأة من خلال أدوارها التقليدية إلى حد كبير.

٣ ـ المرأة والتليفزيون:

من البحوث التى تناولت المرأة العربية فى التليفزيون بحث: سهير زكى عبدالقادر، فقد قامت بتحليل المسلسلات التليفزيونية وعينة من البرامج التليفزيونية الموجهة للمرأة حيث توصلت إلى أن الشخصيات النسائية تشكل ٣٠٪ من إجمالى الشخصيات التى تناولتها البرامج التليفزيونية. وتدور المسلسلات أساساً حول وجود المرأة فى المنزل وظهور الرجل فى مكان العمل، كما أوضحت أيضاً أن المسلسلات تخاطب الطبقات العليا وفوق المتوسطة. وقد أجرى نبيل محمد دراسة عن الدراما التليفزيونية حيث اتضح أن صورة المرأة فى التليفزيون المصرى من خلال الدراما تركز على ربة البيت والطالبة والموظفة خاصة السكرتيرة والمدرسة والمحامية والمضيفة الجوية والمشرفة الاجتماعية والفلاحة ومديرة المنزل والصورة المثالية التى يتبناها المجتمع هى صورة المرأة التى تفنى ذاتها وفكرها ومشاعرها فى الرجل المنكرة للذات، المضحية القادرة على تحمل الصعاب بقلب راض متسامح وعطوف وهى صورة المرأة الرقيقة الوديعة الباسمة الهادئة دائماً وأبداً والتى لا قبل لها بالعنف أو التدمير ولا قدرة لها عليهما ولا قبل بالغضب والتمرد والثورة(١٤).

وفى هذا الإطار نجد أن التليفزيون أكثر قدرة، أو أكثر ميلاً من الإذاعة لكونه يحاول بقدر ما إبراز امرأة أكثر عصرية من تلك التى تقدمها الإذاعة، أى امرأة تقوم بأدوار مهنية حديثة للمجتمع العام

(١٤) نادية حسن سالم، مرجع سابق، ص ٦٠.

الواسع، وليس لحياتها الأسرية الضيقة فقط.

٤ ــ المرأة والسينما: -

أجريت عدة دراسات عن المرأة العربية فى السينما. منها دراسة: منى سعيد الحديدى، حيث حاولت التعرف على صورة المرأة فى الفيلم المصرى واستهدفت الدراسة التعرف على موقف السينما الروائية تجاه المرأة من خلال مجموعة من الأفلام المعروضة فى الفترة ١٩٦٢ ــ ١٩٧٢، واتضح من خلال التحليل أن المهن التى تقوم بها المرأة فى الأفلام بدون مهنة واضحة ونسبة ٢٣٪ كربة بيت، ونسبة ٢٢٪ كامرأة عاملة، ونسبة ٢٠٪ كطالبة، ونسبة ١٠٪ امرأة ريفية، ونسبة ٥٪ كامرأة تمتهن مهن غير سوية، والمرأة المدرسة بنسبة ١٨٪، والممرضة ١٣٪، صحفية ١٠٪، سكرتيرة ٥٪ ويتضح من البحث أن السينما الروائية تكاد تكون قد قدمت أغلب الأدوار والوظائف التى تمارسها المرأة المصرية فى واقع الحياة، إلا أن الأرقام التى انتهت إليها الدراسة التحليلة تشير إلى أنه قد جانب السينمائيين التوفيق، بسبب تركيزها على بعض الأدوار والشخصيات الهامشية فى المجتمع، أو تصويرهم الخاطئ المضلل لبعض القطاعات كقطاع الطالبات وقطاع المرأة الريفية والذى يمثل أكثر من ٥٠٪ من نساء مصر. وربط نشاط الفن بالجريمة والانحراف واقتصاره على مجالات محدودة رغم اتساع دائرة النشاط الفنى. بهذا تكون السينما قد ركزت فى مجملها على تقديم المرأة كجنس وأنثى فقط. وليس ككائن اجتماعى يرتبط بواقع المجتمع وتؤثر فيه اقتصاديا واجتماعياً وسياسياً. فهى فى نظر السينمائيين صورة جميلة فقط تسلى الرجل، وتفتقر فى أغلب الأحيان إلى الوعى والتفكير المنطقى هدفها السعى وراء الرجل لتحظى به كزوج، أو حبيب(١٥).

(١٥) جيهان رشتى، أجهزة الإعلام والصورة السلبية التى تعرضها للمرأة ــ مجلة الإذاعات العربية ــ العدد ١٠٥ يوليو ١٩٧٨.

بيد أننا قد نجد أن السبعينيات والثمانينات من القرن السابق قد شهدت اهتماماً. من قبل وسائل الاتصال المختلفة كالصحافة والإذاعة والتليفزيون بالمرأة وبالصورة التى يرسمها هذا الإعلام للمرأة المرفهة والسطحية وهيمنة الإعلان الاستهلاكى الذى يوظف المرأة من خلال بعدين مرحلة الإعلان ومرحلة الاستهلاك.

عموماً فإن دراسات المرأة والإعلام لم تساهم فى كشف الواقع الاجتماعى الحقيقى للمرأة المصرية وإن كان مفروضاً عليها أن تكشف عن السمات المميزة لهذا الواقع، غير أنه نظراً لأن معظم الدراسات كانت تركز على صورة المرأة فى وسائل الإعلام المختلفة ونظراً لأن وسائل الإعلام كانت تعكس صورة المرأة تتناقض مع الواقع وإننا نجد أن الدراسة الحالية، قد حاولت الوقوف على المضمون الذى يصل إلى المتلقى من خلال الدراسة الميدانية المتعمقة لشريحة من شرائح الطبقة العليا داخل المجتمع المصرى من الشابات فى المرحلة الإعدادية، وذلك للتعرف على مدى تأثير الإعلان التليفزيونى عليهن، وهل فعلا يشكل اختياراتهن بين الأنماط المختلفة للسلع، وإلى أى حد تلعب فتاة الإعلان دوراً بارزاً فى حياتهن كذلك التعرف على دور وسائل الإعلام وسياساته فى تشكيل النسق الثقافى والقيمى للشابات المصريات.

رابعاً: الإجراءات المنهجية للدراسة :

بعد أن عرضنا فى الصحفات السابقة لصورة المرأة فى الإعلام من خلال: استعراض التراث النظرى المتعلق بذلك، حيث تم استعراض التراث النظرى من خلال بعدين الأول الأطر النظرية المتعلقة بموضوع البحث، والثانى. الدراسات السابقة فى نطاق موضوع البحث. وفى هذا الإطار تسعى الدراسة الحالية لتحليل مضمون الإعلانات التليفزيونية للتعرف على صورة المرأة من خلال الإعلان التليفزيونى، وبالنظر إلى العناصر المتضمنة فى بناء الإعلان التليفزيونى الموجة إلى المرأة.

كذلك التعرف على بعض عناصر الجذب والتشويق الذى يقدمها الإعلان التليفزيونى للفتاة المصرية، وإلى أى مدى يحدد الإعلان اختياراتها وتفضيلاتها. كما يحدد السلوك الشرائى لديها، وفى هذا الإطار تتحدد الإجراءات المنهجية للدراسة على النحو التالى:

١ ـ أهداف الدراسة:

حيث سعت الدراسة إلى تحقيق الأهداف التالية من خلال تحليل مضمون الإعلانات التليفزيونية والدراسة الميدانية .

١ ـ التعرف على أنماط الإعلانات التى تعرض على شاشة التليفزيون والتعرف على المضامين التى تحتل مركز الصدارة، وما الوزن النسبى لكل مضمون بالنظر إلى المضامين الأخرى.

٢ ـ من المتوقع أن تكون هناك علاقة بين نمط الأعلان والعناصر المصاحبة كاستخدام بعض الفتيات والجميلات وبين إقبال الفتيات على السلعة المعلن عنها:

٣ ـ تحديد السلوكيات والألفاظ (مصاحبات الأعلان) التى تحويها هذه الإعلانات وما هو وجه الاختلاف والاتفاق مع الثقافة العامة للمجتمع .

٤ ـ تحديد أنماط السلع المعلن عنها تلك التى تقبل عليها الفتيات أكثر من غيرها فى محاولة للتعرف هل هى سلع محلية وطنية أم هى سلع عالمية وأجنبية.

٢ ـ فروض الدراسة :

استناداً للأهلاف السابقة قامت الباحثة بصياغة الفروض التالية باعتبارها الفروض التى تولت توجيه الدراسة، إضافة إلى أنها الفروض التى تحاول بالنظر إليها فهم الظاهرة موضوع الدراسة وهى على النحو التالى:

(١) من المتوقع أن تكون هناك علاقة بين الشخصيات المستخدمة فى الإعلان (الفتيات الجميلات) وخاصة فى بنائها الفيزيقى وبين ما تعكسه من المنتجات الاستهلاكية التى يطلب الإعلان أن تقبل عليها الفتيات.

(٢) هناك احتمالية أن تتضمن هذه الإعلانات أنماطا استهلاكية استفزازية وخاصة فى حالة استخدام المصاحبات الجذابة والمشوقة (كالموسيقى والأغانى والمناظر الطبيعية) واعتمادها على وسائط تكنولوجية دقيقة.

(٣) هناك احتمال أن تحتوى هذه

الإعلانات على مضامين تكشر بها الأساليب والأنماط الغربية التى تستند بشكل عام إلى الكفاءة الاقتصادية والقدرة التنافسية.

٣ ـ عينة الدراسة:

فى ضوء الدراسات السابقة للباحثة وفى ضوء إجراء مقابلة مع الفتيات حاولت الدراسة أختبار مدى فاعلية الإعلانات على العينات وذلك من خلال إجراء دراسة استطلاعية بحى مصر الجديدة «كمنطقة حضرية» ينتمى إليها الفتيات وهى حى حضرى راقى يعكس مؤشرات الطبقة العليا داخل المجتمع المصرى.

وقد تم اختيار مدرسة أكتوبر للغات، حيث تم الألتقاء بالفتيات فى المدرسة وذلك للتعرف على مدى إستيعابهم للإعلانات وكيفية تحديد اختياراتهم وما هى أكثر الإعلانات جذباً لهم وما هى أكثر العوامل جاذبية من وجهة نظرهم.

وفيما يتعلق بعينة الدراسة فقد بلغ حجم العينة ٦٠ حالة موزعين على سنوات الدراسة الإعدادية بمراحلها الثلاث ويقعون فى الفئة العمرية بين (١٢ ـ ١٦) سنة وقد اختيرت هذه الفئة العمرية لكونها تمتلك القدرة والأمكانيات العقلية والاستقلالية لحد ما فى تحديد السلوك الشرائى لها.

وقد قامت الباحثة باختيار عينة البحث على أساس الأسلوب العشوائى المنتظم من بين الفتيات المسجلين بسجلات المدرسة بالنظر إلى متغير النوع والسن ومستوى التحصيل. كذلك تم اختيار عينة عشوائية للإعلانات التليفزيونية قوامها ٢٠٠ إعلان تليفزيونى يتم عرضهما على شاشتى التليفزيون المصرى. القناة الأولى والثانية حيث كل أعلان مختلف عن الآخر من حيث موضوع السلعة المعلن عنها عن الأعلان الآخر.

٤ ـ تحليل المضمون:

بعد تحديد الهدف من الدراسة وصياغة الفروض التى سيتم اختيارها، وبعد الانتهاء من بناء العينة، تم تطبيق استمارة تحليل المضمون على الأعلانات التليفزيونية وأدخال بعض التعديل عليها ثم أعيد تطبيقها، وتمت صياغتها فى صورتها النهائية بما يتفق، والهدف من الدراسة، وقد روعى فى تصنيف فئات الاستمارة تعبيرها عن كل الشخصيات والأفكار والأنماط الأساسية، كما تم تحليلها إلى مكوناتها الفرعية لأضفاء البعد الكيفى على التحليل الكمى للمضمون،

مما يسهم في الكشف عن نوعية الصورة والتفصيلات التى خرجت بها المادة الإعلانية. وتجدر الإشارة هنا إلى تركيز بؤرة أهتمام الدراسة على إستخلاص الاتجاهات التى تعكس صورة المرأة المتضمنة فى الأعلانات، وقد أدى ذلك إلى تعدد فئات التحليل وكذا الفئات الرئيسية والفرعية وذلك من أجل التعرف على كل أبعاد المضمون وتفاصيله(١٦).

وقد راعت الدراسة فى تحليل المضمون الوحدة الإعلامية المتكاملة عند تحليلها لفئات مضمون الإعلانات التليفزيونية، ووحدة الكلمات والألفاظ والأغانى والموسيقى لإنها قد تعبر عن معنى، أو مفهوم معين، ولأن هذه الجوانب، قد تكون مؤثرة تأثيراً شديدا على الجوانب الموضوعية، وتزيد من تأثيرها، ومن هذا المنطلق أهتمت الدراسة بالجوانب الشكلية والموضوعية فى تحليل مضمون الأعلانات التليفزيونية.

أ ـ الجوانب الشكلية للأعلانات وديناميتها الداخلية: وتستخدم هذه الفئة للتفرقة بين الأشكال والأنماط المختلفة التى تتخذها المادة الأعلامية فى الوسائل المختلفة ولما كانت الدراسة تهتم بالأعلانات الخاصة بالمرأة فقد تم تحديد الأنماط المختلفة للمادة الأعلانية المقدمة، وتم تقسيم الفئات الرئيسية إلى فئات فرعية وذلك لخدمة أهداف الدراسة وسوف نحاول فيما يلى عرض العناصر المختلفة المشكلة للجوانب الشكلية فى بناء الأعلان.

ويعتبر أسلوب الأعلان من العناصر الرئيسية التى تكسب الأعلان فاعلية لأنه فن من فنون الاتصال. فهو من المعلن إلى المستهلك ويستهدف التأثير على جمهور معين، أو جماهير معينة وتقوم مراحل تحقيق ذلك على عملية اتصال معقدة تتداخل فيها عوامل كثيرة نفسية واجتماعية ومادية، وتستخدم فيها عناصر كثيرة مثل الألوان والمؤثرات الصوتية والايحاءات والحركات. واستناداً إلى ذلك سوف يتحدد تأثير الأعلان من خلال التعرف على الأسلوب الذى يتم به الأعلان(١٧). وتوضح معطيات الجدول التالى الأساليب التى يتم بها الأعلان.

(١٦) W - Lawrence Neimen, Social Research methods qualitative and quantitative approaches, London, Allyn & Bacon, 1997.

(١٧) سمير محمد حسين، تحليل المضمون، عالم الكتب، ١٩٩٦، ص ٩٧٨.

جدول رقم (١)
يوضح الأسلوب الذى تم به الإعلان

أسلوب الإعلان	العدد التكرارى	النسبة المئوية
التمثيل	٢٠	١٠٪
الأغانى*	٣٥	١٨٪
الموسيقى	٤٥	٢٣٪
رسوم	٤	٢٪
كاريكاتير	٤	٢٪
نجوم سينما	٢٠	١٠٪
نجوم رياضية	١٢	٦٪
رقص	٥٠	٢٥٪
لعب أطفال	١٠	٥٪
أخرى	-	-
المجموع	٢٠٠	١٠٠٪

المتأمل المعطيات الجدول السابق بجد أن أساليب إبراز الموضوعات الإعلامية تختلف من إعلان لآخر ولكننا نجد أن نسبة التمثيل فى الإعلانات احتلت ١٠٪ وذلك لأن التمثيل يعتبر عنصر من عناصر نقل المضمون للمشاهد وكذلك الأغنية بنسبة ١٨٪ حيث نجد أن الأغنية يتغنى بها الأفراد ويردودنها، وبالتالى تصبح أكثر يسرأ للترديد بين الجمهور المتلقى فتجذب الانتباه وتدعم السلعة المعلن عنها كذلك

(*) تم استخدام الأغانى باللغة الإنجليزية فى الأعلانات بنسبة ٩٪ من حجم الإعلانات المحللة وهذا بدوره يعكس أعادة تشكيل النسيج الاقتصادى للدولة فى المرحلة الحالية (العولمة) وما يصاحبها من خدمات مثل التسويق والتوزيع وخدمات ما بعد البيع.

نجد الموسيقى بلغت نسبة استخدامها ٢٣٪ لأن الموسيقى هى فن الالحان والنغم وما يحيط به من نواحى العلم والمعرفة لأن الأصوات التى تصدر من الآلات الموسيقية تمتاز بالتنوع والإنسجام كذلك تعتبر الموسيقى ذات وظيفة هامة فهى تستعمل الأصوات كبديل عن الكلمات فهى وسيلة لربط المشاعر بالموسيقى الخاصة بالسلعة فتترسب فى الذاكرة ومن ثم يقبل على شرائها ومن الملاحظ أن هذه الوسائل الثلاث: إضافة إلى الرقص الذى ظهر التأكيد عليه بنسبة ٢٥٪، ونجوم السينما بنسبة ١٠٪ والرياضة بنسبة ٢٥٪ لأن المستهلكين من الجمهور الذي توجه إليهم هذه الوسائل عادة، هم الشباب الذى يتأثرون، أكثر من فئات المجتمع الآخرى بهذه الوسائل الإعلامية، الأمر الذى يؤكد أن الشباب يشكل الجمهور الرئيسى لسلع الإعلانات، بالأضافة إلى ذلك نجد أن الرسوم لم تستخدم بنسبة كبيرة حيث تم استخدامها بنسبة ٢٪ فقط فى الإعلانات، لأن الأعلان يعتمد عادة على الصورة والديكور لابراز السلع والخدمات مما يؤدى إلى خلق انطباع قوى وسريع بالإضافة إلى زيادة الاقتناع واستخدام الكاريكاتير أيضاً بنسبة ٢٪ وكان استخدامه فى بعض السلع الموجهة للأطفال ذلك الكاريكاتير هو فن الصور المتحركة ويستخدم دائماً لجذب انتباه الأطفال من أجل تدعيم جاذبية السلع لديهم، نجوم السينما بنسبة ١٠٪ وخاصة العالمين منهم أمثال «عمر الشريف» وكلوديا شيفلد» ويسرا وبعض الفنانين الآخرين واستخدام هذا النموذج من النساء يتحقق لأنه يستفيد من المقاييس العالمية للجمال، وهذا بدوره يؤدى إلى زيادة الانتباه والإهتمام بالسلعة ومحاولة إقتنائها، وقد أشارت أحدى الفتيات إلى أنها تحاول بإستمرار لانقاص وزنها لتكون فى صورة قريبة من الفنانة يسرا لأنها كما أشارت الفتاة (حلوة قوى ولبسها جميل، وأنها حاولت الحصول على فستان مماثل لما ترتديه الفنانه فى الإعلان). كذلك قد يستخدم أحد الفنانين لتظهر معه بعض الفتيات الأمر الذى يخلق جاذبية للسلعة

من أجل الحصول عليها(*). وهذا الإعلان كانت تدعمه الموسيقى الحيوية والأغانى، استخدم كذلك بعض الشعارات التى تردد دائماً عند سماع أسم المنتج. أما النجوم الرياضيين المميزين فكان أستخدامهم لابراز مزايا السلعة وزيادة الاقبال عليها وترديد الاسم واللازمة المصاحبة للسلعة» عند محاولة الحصول عليها وكان استخدامهم بنسبة ٦٪ من الإعلانات التى تم تحليلها أما استخدام الرقص (***) فكان نسبته ٢٥٪ حيث احتوت معظم الإعلانات على مشاهد راقصة (والايماءات والايحاءات وتعبيرات الوجه)، وهذا كله من أجل تدعيم فتاة الإعلان المبهرة والجميلة لجاذبية السلعة، على حد تعبير بعض الفتيات، واستخدمت لعب الأطفال كمصاحب للاغنية والديكور والرقص فى الأعلان بنسبة ٢٥٪ وذلك من أجل زيادة الاهتمام بالأعلان والتركيز على عناصر الجذب والتشويق والاقبال على السلعة.

ذلك يعنى أن المرأة كانت هى محور الأعلان دائماً، وذلك يتحقق من خلال ثلاثة أبعاد، الأول المرأة تستخدم كوسيط لتوصيل مضمون الأعلان التليفزيون، مثال على ذلك استخدام فتيات الأعلان والممثلات المشهورات فى الغالب كآلية لنقل مضمون الأعلان التليفزيونى، ومن ناحية ثانية أننا إذا نظرنا إلى وسائل وأساليب الأعلان التليفزيونى، فسوف نجد أنها تستهدف التأثير على الشباب، والشابات الإناث بالتحديد، كالأغانى والموسيقى والرقص، وبطبيعة الحال المرأة عمرماً، ومن ناحية ثالثة، أن غالبية السلع المعلن عنها تتصل بشكل، أو بآخر بالمرأة، إما لكونها تستخدم هذه السلع استخداما مباشراً (كسلع التزين مثلا)، أو تستخدمها بحكم أدوارها الاجتماعية المختلفة.

(*) إعلان شيبسى :للفنان هشام سليم (شبساوى على طول) مصراوى أو لبنانى.
(**) إعلان لايز: للبطل الرياضى محمود الخطيب.
(***) جميع الإعلانات تقريباً معتمد على الرقص (شركات تأمين ــ طعام ــ أوانى طعام ـ مستحضرات تجميل ــ منظفات منزلية).
(*) ظهر الفنان هشام سليم تحيط به بعض الفتيات اللبنانيات لتأسيس جاذبية للسلعة .

ومن الأساليب التى تستخدم لزيادة فاعلية الإطار الذى يقدم من خلاله الأعلان حيث يثبت الإطار ويستقر فى نفوس الجمهور ويكتسب طبيعة راسخة مقننة، ويخضع لبعض المعايير التى أنشأها القائم بالاتصال، أو وكالة الأعلان حيث يشكل النطاق الذى يحتل السلعة المعلن عنها، وفى محاولة التعرف على الإطار الذى يقدم من خلاله الأعلان التليفزيونى فإننا نعرض لبيانات الجدول التالى:

جدول رقم (٢)

يوضح الإطار الذى يقدم من خلاله الأعلان

أسلوب الإعلان	العدد التكرارى	النسبة المئوية
داخل الاستوديو	١٥	٨٪
متجعات سياحية	٤٥	٢٣٪
قصور	٢٥	١٣٪
إبراز طبيعة	٧٠	٣٥٪
حمامات	١٠	٥٪
مطابخ	١٠	٥٪
منازل	٥	٣٪
إطار أسرى	٥	٣٪
إطار متحرر	١٥	٨٪
أخرى	-	-
المجموعة	٢٠٠	١٠٠٪

ويتضح من بيانات الجدول السابق أن إطار الأعلان يعكس الواقع الفعلى للمجتمع المصرى حيث أنه يعكس إطار الخدمات المطروحة فى الأسواق فالأعلانات التى يتم تصويرها داخل الاستوديو تعكس منتجات السلع الاستهلاكية الموجهة للمرأة ووصلت نسبتها ٨٪ (كالشامبو والكريمات والعطور)، والمستخدمة أيضاً لصورة المرأة بجمالها ورقصاتها المترددة بين العبارات المميزة والمستخدمة للتفرقة بين كل أعلان وآخر، والمنتجات السياحية وهو ما يعكس إطار النظام الاقتصادى العالمى خاصة فيما يتعلق بالاستهلاك، حيث يتم التصوير من خلال فيلات وشقق فاخرة وأراضى واسعة، وقد بلغت نسبتها ٢٣٪ من الأعلانات، فضلا عن أستخدامها لإبراز صورة المرأة بطريقة مبهرة، وهى تتمتع بجمال الطبيعة الخلابة والفلل الأنيقة وينطبق هذا أيضاً على الأعلانات التى تركز إطارها داخل القصور الواسعة ذات الديكورات المبهرة ووصلت نسبتها ٣٥٪ وإبراز الطبيعة الخلابة وتوظيف الفتاة الأنيقة والأطفال والشباب للتأكيد على السلعة، حيث وصلت نسبتها ٣٥٪ واستخدام ديكورات الحمامات الأنيقة، وما ينطوى عليها من أكسسوارات كالسيراميك وأطقم الحمامات الفاخرة، التى بلغت نسبتها ٥٪، وكذلك المطابخ التى يتم الأعلانات عن أنواع السمن المتنوعة والزيوت بداخلها وفى إطارها فهى متنوعة وحديثة وتعكس مؤشرات طبقة اجتماعية عليا داخل المجتمع المصرى والمنازل التى تم فى إطارها الأعلان بلغت نسبتها ٣٪، فهى مميزة وذات ديكورات وملامح تعتبر بعيدة كل البعد عن الواقع الفعلى للمجتمع المصرى، مما يجعل المرأة أكثر تطلعاً للسلع الاستهلاكية، والإقبال على شرائها تحت وطأة الظروف الاقتصادية للدخل الشهرى الأسرى فى المجتمع المصرى، كذلك الإطار الأسرى يعتبر من الأطر الذى يتم فى إطارها عرض الأعلانات فهى أسر ذات سمات معينة من حيث الطبقة والدخل والمظهر الشخصى العام المتمثل فى الأناقة الفائقة لكل الأفراد

(*) علشان أبقى على طول جميلة لابد أن بشرتى تكون جميلة ونضرة ويبقى عندى إحساس طبيعى بجمال بشرتى.

والحياة الأسرية المتطلعة للمستقبل، حيث يتمتع بالأمن، وامتلاك حسابات فى البنوك ورصيد يضمن الحياة بطول المستقبل إلى جانب ذلك هناك الإطار المتحرر المقصود به هنا علاقات فتيات وشباب ومناظر طبيعية خلابة وحياة منطلقة وراء السلعة(**) للحصول عليها، حيث بلغت نسبتها ٨٪ من الأعلانات التى قدمت داخل نطاق الطبيعة التى تساعد على أثارة الخيال ولتدعم الرابطة العضوية بين الطبيعة والسلعة لدى المستهلك سواء أكن فتيات أم شابات أم أطفال لأنهم الفئات هم الأكثر تطلعا لاقتناء كل ما هو جديد.

وهو ما يعنى أن الأعلان من حيث الأطر يدور أو يتمحور حول المرأة لذلك، فإما أن يربطها الأعلان بالطبيعة الخلابة كما فى المنتجعات السياحية، حيث يكون هناك ثالوث لدى المستهلك، أو أن المثلث يتكون من إطار داخلى كالمطبخ، أو القصر، أو الأستوديو والمرأة والسلعة. وتظل المرأة جاهزة فى كل الأحوال فى كل الأطر الموجهة للسلعة، هذا بالإضافة إلى أن غالبية السلع المعلن عنها هى من السلع التى تستهلكها المرأة بالأساس فى مختلف المراحل العمرية.

وإذا تعرضنا للأطراف اللذين يتم الإعلان من خلالهم، وخاصة الفتيات والمرأة بوجه عام حيث يلعب هذا العنصر دور أساسى فى تدعيم الأعلان ويمكن أن نطلق عليهم الإطار المرجعى للفعل Action Frame of Reference (وهى إدارة تصويرية استخدمها بارسونز لتحليل الانساق الاجتماعية والشخصية، وهنا يركز الأطار المرجعى للفعل على الفاعل من حيث القيم والأهداف التى توجه سلوكه فى مواقف معينة والأطراف هنا يكون هدفهم فى المقام الأول الشهرة داخل المجتمع المصرى لأن الأعلان حلقة الوصل للتمثيل والظهور فى المسلسلات التليفزيونية فيكون الهدف هو الشهرة، وسوف نعرض فيما يلى عينة لتوزيع أطراف الأعلان التى تعكس صورة المرأة فى المجتمع المصرى فى ضوء عينة أطراف الأعلان التى تعكس صورة المرأة التى تعكس المرأة فى المجتمع المصرى فى ضوء عينة الأعلانات التى تم أخضاعها للتحليل كما يلى:

(**) كله بقرقش كرينكل. أنت عامل أيه الدنيا لذيذة معاك مبسوط ولا أيه بتضحك ولا أيه.

جدول رقم (٣)

يوضح أطراف الأعلان التليفزيونى

أطراف الإعلان	العدد التكرارى	النسبة المئوية
رجل	٢٠	٪١٠
رجل مشهور	٣٥	٪١٨
أمرأة	٤٥	٪٢٣
أمرأة مشهورة	٤	٪٢
شباب	٤	٪٢
شابات مشهورين	٢٠	٪١٠
أطفال	١٢	٪٦
أمرأة أجنبية	٥٠	٪٢٥
رجل أجنبى	١٠	٪٥
أخرى	-	-
المجموعة	٢٠٠	٪١٠٠

وإذا تأملنا الجدول السابق نجد أن وكالات الأعلان تعتمد اعتماداً كليا فى الأعلانات عن السلع التجارية على المرأة والفتاة أستناداً إلى الإستفادة من معايير الفتنة والجاذبية والجمال إذ نجد أن نسبة الرجال والشباب تمثل ٣٥٪ من حجم الأعلانات حيث أشترك الرجال بنسبة ١٥٪ والرجال المشهورين (ممثلين ولاعبين كرة) بنسبة ١٠٪ ورجال أجانب بنسبة ٥٪ كان النصيب الأكبر للمرأة، والمرأة الشابة بالتحديد. ومن ثم فقد كان أطراف الأعلان من النساء بنسبة ١٨٪ والمرأة المشهورة (الممثلات) بنسبة ٨٪ أما الفتيات الشابات فى سن الشباب فكانت نسبتهن ٣٣٪ من حجم الأعلانات والأطفال بنسبة ٦٪ أما المرأة الأجنبية التى تعكس معايير الجمال العالمية فكانت نسبتها٥٪ ولو تأملنا نسبة حضور المرأة فى الأعلان لوجدناها بلغت

٦٤٪، أى أن ثلثى الفاعلين الموجودين فى الأعلان من النساء بفئاتهم العمرية المختلفة، وتبايناتهم الاجتماعية العديدة، الأمر الذى يشير إلى أن القائمين على الأعلان يستخدمون عادة الخطاب العاطفى، وفى هذا الإطار تعتبر المرأة هى رأس الحربة لاختراق البناء السيكولوجى للمشاهد، وبخاصة من خلال أبعاده العاطفية والغريزية.

ومن هنا نجد ما أكد عليه على ليله حول اهتزاز السياق القيمى للمجتمع والذى يتجلى فى التناقض المتعلق بالنماذج الواجب إحتذاؤها إذ نجد الشباب فى فترة الإعداد والتكوين عادة ما يستوعبون من خلال وسائل التنشئة نموذجاً معيناً يسير بناءاً عليه فى المجال الاجتماعى أيا كانت طبيعة هذا النموذج ومن ثم وجدنا أن التنمية والتفاعل داخل الواقع محكوماً بتوجهات متباينة للغاية، ومن ثم فمن الطبيعى أن يكون لهذا التباين تأثيره على الشباب فأصبحت ثقافة الاستهلاك وانتشارها بين الشباب أحد الظواهر الهامة حيث نلاحظ تأكيداً من قبل الشباب على الاستهلاك(١٨) أيضاً من خلال المقابلات مع بعض الفتيات أوضحت أنهم يحاولون بإستمرار شراء أى شىء جديد يعلن عنه فى التليفزيون (علشان أجربه إذا كان كريم، أو شامبو)، أو أتذوقه لو كان (طعام، أو حلوى)، وتأكيداً منهم أنهم دائماً فى محاولة للتردد على المطاعم المعلن(*) عنها لأنها أصبحت بمثابة مكان للقاء خارج المنزل.

ولو تأملنا مصاحبات الأعلانات التليفزيونية والعناصر المتضمنة فيه لزيادة فاعلية تأثير الأعلان، كإستخدام صور المعروضات والتأثير الذى تحدثه كذلك صور ومعروضات الطعام، والكاريكاتير المصاحب، والديكورات والأكسسوارات والسيارات واللنشات واليخوت والبحار والأشجار. وفى محالة التعرف على المصاحبات التى يكثر استخدامها فى الأعلانات فإننا نعرض لمعطيات الجدول التالى:

(١٨) على ليلة ، مرجع سابق، ص ٣٦.

(*) ماكدونالدز ، كنتاكى، أربيز.

جدول رقم (٤)

يوضح مصاحبات الأعلان التليفزيونى

مصاحبات الإعلان	العدد التكرارى	النسبة المئوية
صور	٣٥	١٨٪
رسوم	١٠	٥٪
ديكورات	٣٥	١٨٪
سيارات	٣٥	١٨٪
يخوت ولنشات	١٥	٨٪
بخار	١٠	٥٪
مناظر طبيعية وأشجار	٥٠	٢٥٪
حيوانات	١٠	٥٪
أخرى	-	-
المجموع	٢٠٠	١٠٠٪

والمتأمل لمعطيات الجدول السابق المستند إلى المعطيات الناتجة من تحليل الأعلانات التى توظف المرأة لأغراض الأعلان عن السلع، نجد أن الصور من المصاحبات التى تدعم الأعلان، حيث كانت نسبها، أى نسبة الصور المصاحبة ١٨٪ وذلك لاضفاء الطابع الموضوعى على الأعلان، غير أن أستخدام الرسوم بلغت نسبة ٥٪ لأن التعرض للصورة أعمق وأشد تأثيراً من الرسوم، وإن كانت الديكورات الفاخرة بما تحمل من تحف وتماثيل وطلاء حوائط وستائر ومفروشات وأرضيات ساحرة وصلت نسبتها ١٨٪ لأنها من العوامل الأكثر تدعيماً للإعلان، كذلك استعراض للسيارات حيث كانت نسبتها ١٨٪، وذلك لإضفاء البعد الإستهلاكي والطبقى على الأعلان مما يجعله أكثر أبهاراً وأستخدام اليخوت واللنشات أيضاً من المؤثرات

القوية التى أستخدمت لتدعيم فاعلية الأعلان حيث بلغت نسبة أستخدامها ٨٪ ومناظر البحار وما تحملها من طبيعة خلابة وجذابة لتصبح أكثر تدعيماً وتأثيراً، حيث بلغت نسبتها ٢٥٪، أما أستخدام الحيوانات الأليفة فقد وصلت نسبتها ٥٪ ومما سبق نجد أن مصاحبات الأعلان توظف لتدعيمه بجانب أستخدام صورة المرأة فيه كما أشارت الفتيات (فإن الأعلانات دى جذابة وجميلة وشيك والواحد بيحب يتفرج عليها، ولما يقبل على شراء السلعة المعروضة فى هذا السياق يتخيل نفسه زى الفتاة اللى بتعرض السلعة). ويعنى ذلك أن هذه المصاحبات تعتبر من العناصر الجوهرية لتدعيم السلعة.

فإذا تأملنا المصاحبات الأعلانية، وهى العناصر التى تسهم بقدر ما فى تعميق تأثير الأعلان، فسوف نجده ذات طابع إستهلاكى بالإساس، فمن ناحية نجد بعض العناصر كاللنشات والسيارات واليخوت تعبر عن توعية حياة مترفة تمارسها الشرائح ذات المستويات الاقتصادية الأعلى، وهى المستويات التى تشكل مصادر لثقافة الأستهلاك فى المجتمع، بالإضافة إلى ذلك هناك المناظر الطبيعية الخلابة كالمناظر الطبيعية والبحار وهى بالطبع تشيع فى النفس حالة من الاسترخاء، ومن ثم فهى أقرب إلى الأستهلاك منها إلى الانتاج، الأمر الذى يعنى أستغلال مصاحبات الأعلان ذات الطبيعة الأستهلاكية بالأساس لتعميق الطابع الأستهلاكى للأعلان.

ثانياً: فئات المضمون: وهى تتعلق بأنماط السلع المعلن عنها بهدف أقناع جمهور المتلقين فأفكار وآراء معينة والتأثير فى سلوكه حتى يقتربوا أيجابيا من السلعة ويمكن أن نعرف الأعلان من هذا المنطلق على أنه أتصال اقناعى بوجهه القائم بالأتصال عن قصد لأحداث تأثير مركز محسوب على أتجاهات وسلوك مجموعات معينة ومستهدفة من الجمهور لاستثارة الدوافع والحاجات لديهن بما يتسق مع الدعاوى الاقناعية (١٩) وأستناداً إلى ذلك فقد حاولت الدراسة الحالية تنميط فئات المضمون إلى فئات فرعية كأنماط السلع الموجهة للمرأة والموظفة بإستخدام المرأة كوسيط أعلانى، مما يبرز القيم المظهرية فى أقصى صورها، ومما يدعم الدور الأستهلاكى للمرأة المصرية أكثر من الدور الإنتاجى، وهذا ما سوف توضحه من خلال أستعراض معطيات الجدول التالى:

(١٩) W. Lawrence Neuman, Op. Cit. 165.

الجدول رقم (٥)

يوضح أنماط السلع الموجهة للمرأة

أسلوب الإعلان	التكرار	النسبة المئوية
ملابس*	٢٠	٪١٠
مستحضرات تجميل ومنظفات شخصية	٣٥	٪١٨
سلع غذائية استهلاكية	٢٠	٪١٠
مساحيق ومنظفات منزلية	٢٥	٪١٠
مشروبات وعصائر	١٢	٪٦
سلع كمالية منزلة	١٥	٪٨
سلع غذائية ضرورية	٧	٪٤
سلع وحلويات موجهة للأطفال	١٥	٪٨
مساكن صيفية	٨	٪٤
سلع منزلية معمرة	١٠	٪٥
أدوات تخسيس	١٠	٪٥
شرائط كاسيت ومسرحيات وأفلام سينما	٥	٪٣
حملات توعية	٣	٪٢
مفروشات	١٠	٪٥
بنوك	٤	٪٢
مطاعم وأماكن ترفيه	١٠	٪٥
أخرى	-	-
المجموع	٢٠٠	٪١٠٠

(*) United Colors of Benetton
- NagNaf .
- Mexx .
- Dailydress.
- BTM.
- Electre.

ويدعم تأمل معطيات الجدول السابق المقولة القائلة بأن الإعلانات التليفزيونية تصور المرأة كموضوع للجنس دائمة الإهتمام بمظهرها وأناقتها لتكسب إعجاب الرجل، كما تستغل الإعلانات صورة المرأة وصورتها كأداة لجذب وإغراء الرجل، وتشجيعه على الإستهلاك وقد نجد أن نسبة الإعلانات عن الملابس والأزياء الموجهة للمرأة بلغت ١٠٪ من حجم الإعلانات موضع الدراسة كذلك نجد أن مستحضرات التجميل(*) والعناية بالبشرة والمنظفات الشخصية الموجهة للمرأة بلغت نسبة ١٨٪ أما فيما يتعلق بقيم الإستهلاك فنجد أن السلع الغذائية الإستهلاكية قد بلغت نسبة ١٠٪ فضلا عن المساحيق والمنظفات المنزلية بلغت نسبة ١٠٪ وهذا ما يدعم ما أشار إليه عبد الباسط عبد المعطى من أن الأدوار الأعلامية المرغوبة للمرأة تكاد تتمحور بشكل عام حول المرأة الجميلة الوديعة، التى تتفانى فى أرضاء الذكور وتربية الأبناء وأعمال المطبخ ومع أهمية هذا الدور فى حياة الأسرة إلا أنه يعكس اختزالاً مقصوداً وموجهاً لأدوار المرأة بنفيه لأدوار هامة للأسرة والمجتمع(٢٠).

كذلك نجد أن المشروبات والعصائر بلغت نسبتها ٦٪ والسلع الكمالية المنزلية ٨٪ أما السلع الضرورية والموجهة للإستهلاك الأسرى فقد بلغت نسبتها ٤٪. وهذا يدعم المقولة التى تذهب إلى أن الأعلان يركز على السلع الإستهلاكية الإستفزازية للجماهير المصرية. أما الحلويات الموجهة للإطفال (الشيكولاته ــ اللبان ــ المصاصة ــ جيلى كولا) فبلغت نسبتها ١٥٪، وبلغت نسبة المساكن الصيفية للترفيه نحو ٤٪ مع العلم أن مصر تعانى من أزمة المساكن وخاصة مساكن الشباب ولكن الأعلانات تركز على الأماكن الترفيهية للأسرة المصرية، وبلغت نسبة السلع المعمرة الخاصة بالمنزل فى الأعلانات نحو ٥٪ أما أدوات الرشاقة والتخسيس الخاصة بالفتاة العصرية على حد أشادة بعض الفتيات أنهم يحاولون

(١) عبد الباسط عبد المعطى، منظومة القيم الثقافية والاجتماعية للإسرة العربية بين الواقع والإعلام، جامعة الدول العربية، ندوة الإعلام وقضايا الأسرة والمرأة، ١٩٩٨، ص١٣.

(٢) متعة الانتعاش صابونة برائحة الفواكه، شكلك هايل ملكة جمال يجد علشان يستعمل صابونة لوكس

اقتنائها لأن هذه الأدوات تساعدهم للوصول إلى مقاييس الجمال المطلوبة. وقد وصلت نسبة شرائط الكاسيت والمسرحيات والأفلام نحو ٣٠٪، فضلا عما تتضمنه من أغنيات ورقصات وألفاظ وحركات بعيدة كل البعد عن معايير وقيم المجتمع المصرى.

وقد بلغت نسبة حملات التوعية الصحية الخاصة بالمرأة، وهى الموجهة من قبل الدولة سواء أكانت حملات لتنظيم الأسرة، أو للتوعية من بعض الأمراض والأخطار فهى تحمل طابع الجدية والموضوعية . وقد أشارت عينة الدراسة أنها (يعنى أعلانات ملهاش معنى).

أما أعلانات البنوك فوصلت نسبتها إلى ٢٪، وكانت توظف المرأة للحث على قيم الأدخار والإستثمار داخل البنوك أما المطاعم وأماكن الترفيه فوصلت نسبتها ٥٪ من جملة الأعلانات، ومنها كنتاكى، فرايد شيكن، ماكدونالدز)، وهى شركات أمريكية صاحبة أسماء كبيرة فى مجال السلع الإستهلاكية فهى قادرة على تسويق منتجاتها. وهى توظف الشباب لأغراض التسويق وأيضاً للإقبال على الاستهلاك حيث لا يتبع هذه المحلات ضروريات الحياة ولكنها تهتم بأساليب الحياة وهو أسلوب جديد ينقلنا من مستوى الروح إلى الجسد(٢١) ومن ثم نجد الأعلانات تقدم المرأة والسلع الموجهة لها كجنس وأنثى فقط وليس ككائن اجتماعى يرتبط ويؤثر فى واقع المجتمع اقتصادياً واجتماعياً وسياسياً فهى فى مفهوم الإعلانات امرأة جميلة مستهلكة تسعى لجذب الرجل وتفتقر فى أغلب الأحيان إلى التفكير المنطقى فهى هدفها الجمال والإستهلاك وكان للإعلان دوراً فى تدعيم الصورة الاستهلاكية على حساب صورة المرأة العاملة والمنتجة وصورتها التقليدية (الأم ــ الزوجة ــ ربة المنزل).

بالإضافة إلى ذلك فإننا نجد أن الهدف الذى يسعى الأعلان إلى تحقيقة، أو الغاية المطلوب الوصول إليها. بأعتبار أن أى جهد جماعى لابد أن يكون له هدف أو أهداف يتجه إليها وهو الذى يتعلق بالغاية التى يراد تحقيقها)، وهو ما سوف تتعرض له من خلال معطيات الجدول التالى:

(٢١) بنجامين بارنر، عالم ماك المواجهة بين التأقلم والعولمة، ترجمة أحمد محمود، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٥، ص ١٢٦.

جدول رقم (٦)
الأهداف التي يسعى الأعلان إلى تحقيقها

أهداف الإعلان	العدد التكراري	النسبة المئوية
نمو صحى	١٥	٨٪
نمو بدنى	٧	٤٪
نمو ثقافى	٣	٢٪
نظافة	٢٠	١٠٪
أهتمام بالمظهر العام	٥٥	٢٨٪
وعى تكنولوجى	١٠	٥٪
الترويج للسلعة	٨٠	٤٠٪
استثمارات	١٠	٥٪
المجموع	٢٠٠	١٠٠٪

وإذا تأملنا معطيات الجدول السابق نجد أن الأعلانات الموجهة للمرأة بهدف الوعى الصحى بلغت ٨٪ والنمو البدنى ٤٪ والثقافى ٢٪، وهذا ما يؤدى إلى انفصال بعض الفتيات والشباب عن الواقع الفعلى للمجتمع والتأكيد على الدور الأنثوى للفتاة الشابة التى مهمتها أمتاع الرجل، والتزين والتجميل، إذ نجد أن من أهداف الأعلان تنمية وعى المرأة بالنظافة وخاصة الشخصية حيث وصلت نسبتها إلى ١٠٪ والإهتمام بالمظهر العام كما ذهبت منه ٢٨٪ ومن ثم هذا الجانب يؤكد أن من أهداف الأعلان تنمية الدور الأنثوى للمرأة لكسب معركتها مع الرجال، أما الأهداف التى تتعلق بالوعى التكنولوجى فقد بلغت نسبتها ٥٪ والترويج للسلعة ٤٠٪ والاستثمارات ٥٪، وهذا يؤكد أن هدف الأعلان الأساسى هو الترويج للسلعة، والوصول إلي أعلى معدل أستهلاكى لها، حيث وصلت نسبتها ٤٠٪، ذلك أن

الهدف النهائى يتمثل فى الربح بصرف النظر عن الوسائط المستخدمة للوصول للهدف .

فإذا تأملنا نسبة الأعلانات الموجهة للسلع الموجهة لاستهلاك المرأة بلغت ٧٨٪ من الأعلانات وهى نسبة عالية للغاية إذا قورنت بنسبة ٥٪ لتنمية الوعى التكنولوجى، أو ٢٪ المتعلقة بتنمية الوعى الثقافى الأمر الذى يشير إلى أن الأعلان التليفزيونى برغم الجوانب الإستهلاكية التى تخاطب بدورها القاعدة الغريزية عند المرأة وعند البشر فى المجتمع عموماً. ذلك يحدث فى مجتمع أحوج ما يكون إلى الإنتاج لعلاج مستويات العجز فى ميزانيته، وكذلك يحدث فى نطاق مجتمع المرأة التى تسعى للحصول على مراكز مساوية للرجل فى الحقوق والواجبات، لتساعد فى دفع قاطرة المجتمع إلى الأمام، وهو ما يشير فى النهاية إلى أن الأعلان بذلك يسير فى إتجاهات مضادة لاحتياجات المجتمع.

وفى محاولة لتحليل العوامل الإيجابية والسلبية المرتبطة بالأعلان التليفزيونى الموجه للمرأة من حيث طبيعة الأهداف التى يحاول تحقيقها، وفى محاولة للتعرف علي الجوانب الإيجابية والسلبية للأعلانات فإننا نعرض لمعطيات الجدول التالى:

جدول رقم (٧)

بعرض للجوانب الإيجابية والسلبية للإعلان التليفزيونى

طبيعة الإعلان	العدد التكرارى	النسبة المئوية
إيجابى	٤٥	٢٣٪
سلبى	١٥٥	٧٨٪
المجموع	٢٠٠	١٠٠٪

ومن خلال قراءة معطيات الجدول نجد أن نسبة محدودة من الأعلانات هى التى ظهرت فيها المرأة بأدوارها التقليدية التى تقوم فى إطارها بالأعمال المنزلية، حيث تهتم بشئون المنزل. إما أدوار الفتاة الشابة فهو الأدوار المطروحة بصورة خطيرة، وهو دور المرأة وكأننى تسعى للاستهلاك الترفى والبذخ الشديد والتى تنشغل بالشكليات والتقليد الأعمى المرفه أو الباحثة دائماً عن الاناقة والزينة. وهذا كله يدعم قيم المظهرية والشكلية والسطحية وفى هذا الإطار وصلت طبيعة الأعلانات السلبية نسبة ٧٨٪ فى مقابل نسبة ٢٣٪ كانت الأعلانات ذات طبيعة إيجابية فضلاً عما أشارت له فتيات العينة من أن فتاة الأعلان شكلت بالنسبة لهن مثل أعلى وأن غالبيتهم يحاولن التشبه بهن فضلا عن المحاولات المستمرة للتعرف على كل منتج جديد، كذلك أزدهار الطموحات المتعلقة بالأدوار الوظيفية إلتى تحقق دخل سريع ومريح، فضلا عن تغير نظرتهم إلى العمل وإلى أدوار المرأة حيث توصلت الدراسة إلى سيادة النظرة الشخصية الضيقة فى ثقافة الفتيات من خلال مبدأ الغاية تبرر الوسيلة.

كذلك توصلت الدراسة إلى أن ثقافة اللغة الأجنبية والكلمات الأجنبية التى تردد من خلال الأعلانات أصبحت هى التى تشكل ثقافتهن اللاتى يتفاخرن بها، وكذلك حرصهم على التعرف على نماذج من الفنانين الغربيين وهو ما يعكس قيم المظهرية، والشكلية التى طغت على سطح المجتمع المصرى، وهى قيم تتعارض مع الأهداف التنموية ومع الاهتمام الضرورى والواجب بتكوين فتيات مستقلات يهتمين بجوهر الأمور لا بشكلها ويتسمن بالجدية والعمق.

ذلك يعنى ضرورة إهتمام المسئولين بوضع خطط واجراءات مشددة خاصة فيما يتعلق بمضمون الأعلانات، وذلك لتدعيم دورها وتقديم صورة إيجابية للمرأة. فاستخدام صورة المرأة فى الأعلانات كما هو الآن يتم لجذب المشاهدين بالصورة والحركة من خلال استخدام جسد المرأة

للتأثير على المشاهدين، ومن خلال إيماءات وإيحاءات تصل أحيانا إلى خدش الحياء العام، والخروج على العادات والتقاليد.

نتائج عامة :

بعد أن عرضنا لصورة المرأة فى الأعلانات التليفزيونية وجوانب وأبعاد الأعلان وتأثيره عليها وتوظيفها لها كوسيلة وسلعة وكمستهلك فإننا نبرز النتائج التالية:

١ ــ إهتمام الأعلانات التليفزيونية بتوظيف الفتيات لأغراض التسويق وإبراز الاهتمامات المتعلقة بالأنوثة على حساب الأدوار الأخرى للفتاة الجادة المهتمة بدراستها، وثقافتها والمتمتعة بالخلق الحسن والإبداع الفكرى والفنى.

٢ ــ الاهتمام بأبراز الأدوار التقليدية فى الأعلانات للمرأة كربة منزل وطاهية ومهتمة بشئون ونظافة المنزل على حساب الأدوارالأخرى الاقتصادية مثلاً فى تدبير شئون الأسرة والأدخار.

٣ ــ إبراز صورة المرأة الريفية، أو الصعيدية، وربطها بالتكالب على السلع ذات الطابع الشعبى كالمنظفات وخاصة منظفات المنازل والسمن والزيت هدفها السعى وراء السلعة وهى فى نفس الوقت محبة وحريصه على الزوج والأولاد.

٤ ــ استخدام الرجال فى الأعلانات ذات الطابع التكنولوجى والمؤسسات الرسمية هم اللذين يمارسون الأعمال والفتاة تستخدم فى التأثير على الحصول على المنتج وهذا بدوره يعنى أغفال دورها فى إنها شريك فى الأنتاج وبناء الأسرة واتخاذ القرار السياسى ومختلف جوانب الخلق والإبداع الفكرى.

٥ ــ تقديم صورة المرأة والفتاة كجنس وأنثى ككائن اجتماعى يرتبط وتؤثر فى واقع المجتمع اقتصادياً واجتماعياً وسياسياً.

٦ ــ أستخدام العديد من الوسائط لتشويه صورة المرأة وإبرازها كأنها موضوع للجنس فهى تهتم فقط بجمالها وجسدها حيث أن هذا مرغوب من الرجل.

ومن ثم تتناول الدراسة الحالية الأشارة إلى أهمية الدور الذى يقوم به القائم بالاتصال من حيث تأهيله وتدريب

مهاراته واتجاهاته نحو المرأة، وعلى ذلك فهناك مجموعة من الاعتبارات لابد أن تراعى عند اختيار القائمين بالاتصال فى مجال الأعلام النسائى وهى:

١ ـ تنظيم برامج تدريبية خاصة للعاملين فى الأعلام النسائى وتزويدهم بالمهارات اللازمة لأداء عملهم، بالقيم المرغوب التأكيد عليها عند تناوله قطاع المرأة.

٢ ـ من الضرورى أن يراعى أن يكون اختيارهم من بين من يتمتعون بمهارات فنية كافية ويحرصون على مستوى اخلاقى عالى، ويتصرفون بوحى من أحساسهم بمسئولياتهم الاجتماعية.

٣ ـ العمل على رسم السياسات الأعلامية الخاصة بالمرأة ووضع الخطط، وتنفيذها فى شكل برامج أو مواد أعلامية (صحفية ـ إذاعية تليفزيونية أو سينمائية ... الخ).

٤ ـ العمل على توفير المعلومات العلمية الدقيقة والصحيحة عن الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والثقافية للمرأة، وإتاحة الفرصة للإطلاع على والوثائق والبيانات المتصلة بذلك.

رؤية مستقبلية خاصة بالمرأة:

ونحن فى بدايات الألفية الثالثة وفى ضوء التطور التكنولوجى وعصر المعلومات ومع معطيات العالم المتغير الذى نعيشه فى القرن الحادى والعشرين فإن السياسات الاجتماعية لابد أن تكون عالمية حتى تكون ذات فاعلية.

وسوف نتعرض لبعض القضايا الهامة فى هذا المجال نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر.

١ ـ قضية الوعى بقضايا المرأة ودورها فى التنمية الاجتماعية تكون في مقدمة السياسات الأعلامية للمجتمع فلابد من زيادة وعى الأفراد بواقعهم، وأدوارهم الجديدة عليهم التى تفرضها ظروف ومقتضيات العصر، وتساعد علي تثبيت وتعميق القيم والمفاهيم المستحدثة للنهوض بالمرأة والوعى بدورها وبأهمية مشاركتها فى تطوير المجتمع وتنميته.

٢ ـ أعادة بناء هياكل الإنتاج بشكل

علمى مخطط يسمح بإستيعاب مختلف القوى البشرية القادرة على العمل داخل عملية الإنتاج بشكل منظم مما يدفع بالمجتمع إلى الانتقال من حالة التخلف إلى حالة أكثر تقدما وهذا بدوره يستلزم تغيير أساسى فى البناء الاجتماعى للمجتمع بكل ما يتضمنه من نظم ومؤسسات وعلاقات يتم فى سياقة تغيير بناء القوة، وأنماط السلوك القائمين وما يرتبط بهما من أفكار ومفاهيم وقيم.

٣ ـ التنمية فى المقام الأول هى تنمية بشرية لأن الهدف العام للتنمية الشاملة والمستديمة هو إعداد البشر لتمكينهم من تغيير الواقع، وتقبل واستثمار نتائج هذا التغير فلابد من تحرير المجتمع وتضافر الجهود للارتفاع بمستوى معيشة الأفراد والتحرر من الجهل والعوز وعدم المساواة والتمييز وسيادة النظام الأبوى الذى يقصد به هيمنة الرجل على المرأة وهمينة الكبار على الصغار.

٤ ـ لابد من إزالة الصعوبات والمعوقات التى تعترض مشاركة المرأة فى الحياة الحزبية ومنها المضايقات وشراسة المعاملة التى تتعرض لها وهى بصدد الانتخاب أو تسجيل اسمها فى الجداول الانتخابية وعدم وجود ضمانات للعمل السياسى تحمى هيبة الناخبات يضاف إلى ما سبق ملاحقة الأجهزة الأمنية للمعارضين السياسيين ومنهم السيدات فضلا عن اجراءات القمع التى تتعرض لها السيدات المشاركات فى أعمال التظاهر والاحتجاج وهى اجراءات كفيلة بردع أية أمرأة وتفرض عليها السلبية خوفاً من التعرض للعقاب.

٥ ـ إذا كانت التنمية الشاملة هى الساعية إلى خلق المجتمع الانتاجى لا المجتمع الاستهلاكى فلابد أن يكون الإعلان الإنتاجى ذا طابع يدعو إلى العمل والتخطيط والتنظيم والبعد عن الأعلام الاستهلاكى المبنى على التسلية والترفية المتواصل لأن الثقافة الإنتاجية تدعو الإنسان إلى التفكير وتفتح أمامه آفاق الخلق والإبداع والإبتكار والإختراع والعطاء عكس الثقافة الاستهلاكية التى تحطم قيم التفكير والعطاء.

المراجـــع

(١) نادية حسن سالم، المرأة العربية ووسائل الأعلام، الدراسات الأعلامية، المركز العربى للدراسات الأعلامية، العدد ٥٨، ١٩٩٠.

(٢) ليلى عبد المجيد، المرأة والتنمية في مصر، الآفاق والتحديات، مركز دراسات وبحوث الدول النامية، ١٩٩٦.

علياء شكرى وآخرون، المرأة والمجتمع، وجهة نظر علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٨.

(٣) Pamela - J - Greedon, Woman in Mass Communication, Sage, Publication, London, 1993.

(٤) سامية حسن الساعاتى، علم اجتماع المرأة، دار الفكر العربى، ١٩٩٩.

(٥) سعد الدين إبراهيم، المرأة فى الحياة العامة المصرية، مركز ابن خلدون للدراسات الانمائية، بدون تاريخ.

(٦) فاتن أحمد على، عرض تحليلى للاتجاهات الحديثة فى دراسة المرأة، صورة المرأة المصرية بين الدراسات النسوية والواقع الاجتماعى، دراسة غير منشورة، ١٩٩٨.

(٧) Donna Allen, Women Transforming Communications, Sage Publications, London, 1996.

(٨) على ليله، الشباب العربى، تأملات فى ظواهر الأحياء الدينى والعنف، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٩٢.

(٩) محمد عبد الحميد، نظريات الأعلام واتجاهات التأثير، عالم الكتب ١٩٩٧م.

(١٠) ملفين ط. ديفلير، نظريات وسائل الأعلام، ترجمة كمال عبد الرؤوف، الدار الدولية للنشر والتوزيع، ١٩٩٢م.

(١١) فرج الشناوى، نظريات الأعلام واتجاهات التأثير، الدراسات الأعلامية، العدد ٨٩، ١٩٩٧م.

(١٢) Jmes Curran, Mass-media and society . London Arnold 1996.

(١٣) محمد عبد الحميد، نظريات الأعلام، مرجع سابق.

انظر :

(١٤) Clifford. Christans, Michael Taber, Communication Ethics and universal values, Sage 1997.

(١٥) نادية حسن سالم، مرجع سابق.

(١٦) المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، المجلة الاجتماعية القومية، العدد ٣٢، عدد خاص عن المرأة سبتمبر ١٩٧٥م.

(١٧) نادية حسن سالم، مرجع سابق.

(١٨) جيهان رشتى، أجهزة الأعلام والصورة السلبية التى تفرضها للمرأة مجلة الأذاعات العربية، العدد ١٠٥، ١٩٧٨م.

(١٩) W - Lawrence Neumen, Social Research Methods qualitative and quantitative approaches, London, Alluyn & Bacon, 1997.

(٢٠) سمير محمد حسين، تحليل المضمون، عالم الكتب، ١٩٩٦م.

(٢١) محمد نصر مهنا، مناهج البحوث السياسية والأعلامية، دار الفجر للنشر والتوزيع، ١٩٩٥.

(٢٢) سمير محمد حسين، الأعلام والاتصال بالجماهير والرأى العام، عالم الكتب، ١٩٩٦.

(٢٣) على ليله ، الشباب العربى، مرجع سابق.

(٢٤) Ibid . W . Lawrence Neuma.

(٢٥) عبد الباسط عبد المعطى، منظومة القيم الثقافية والاجتماعية للأسرة العربية بين الواقع والأعلام، جامعة الدول العربية، ندوة الأعلام وقضايا الأسرة والمرأة، ١٩٩٨.

(٢٦) بناجسمين بارنر، عالم ماك المواجهة بين التأقلم والعولمة، ترجمة أحمد محمود، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٥م.

قضية الاتجار بالرقيق

فى الدولة المصرية عام ١٨٨٤م

د. نـازك زكــــى *

يعرض هذا البحث لقضية شغلت حكام مصر منذ تولى محمد على السلطة، وبعد أن جاء بعده سعيد باشا، واسماعيل باشا. هذه القضية هى «الاتجار بالرقيق» التى لم يوافق عليها، بل واجتهد فى منعها هؤلاء الحكام. وتدعو طبيعة هذا البحث إلى تناول عدة جوانب تتصل بهذه القضية وهى:

١ ـ معاهده ١٨٧٧م ومنع تجارة الرق، والأمر النظارى الصادر عام ١٨٨٠م.

٢ ـ مجريات القضية .

٣ ـ الصراع الدولى حول القضية : انجلترا وايطاليا .

٤ ـ أثر القضية على الحركة الوطنية .

* مدرس التاريخ الحديث، بكلية البنات، جامعة عين شمس.

(١) معاهدة ١٨٧٧ ومنع تجارة الرق والأمر النظارى الصادر عام ١٨٨٠

كان الاتجار بالرقيق ممنوعا منذ عهد محمد على، ولكن هذا المنع لم يكن إلا إسمياً، وبقيت تجارة الرقيق فى السودان قائمة إلى عهد سعيد باشا بعين الحكومة وبصرها وبتأييد موظفيها، وكان يتولاها تجار أقوياء لهم بيوت تجارية كبيرة تتجر فى حاصلات السودان وفى الرقيق، وتربح من كل ذلك بالأرباح الطائلة .

وكان تجار الرقيق ــ لهم من النفوذ والسطوة والمال ــ يقيمون فى مختلف الجهات معاقل حصينة اتخذوها مراكز للتجارة واصطياد الرقيق(١) .

فلما تولى إسماعيل حكم مصر اعتزم أن ينضم إلى حركة العاملين على تحرير الأرقاء فى أنحاء العالم وأن يكتسب ثناء الإنسانية فى مقاومة تجارة الرقيق وبذل جهداً كبيرا فى هذا السبيل، ولكنه كان يعلم علم اليقين أن إبطال التجارة فى الرقيق يستوجب أولاً إبطال الرق بصفته حالة اجتماعية .

ويرى كرومر أن العبودية المنزلية مستقلة تماما عن تجارة العبيد لأن العبد فى ظل السيطرة العثمانية يفقد أهليته مما جعل الأوربيين يفقدون حاستهم العدلية(٢) .

ولكن إسماعيل لم يكن يستطيع أن يصدر أمرا بإبطال الرق لأن تقاليد الشعب ومصالح جانب عظيم من الناس تقف فى صف الرق وتدافع عنه(٣) .

ومن هنا كان على إسماعيل الاستناد إلى قواعد دينيه أو عرفية يعترف بها رعيته حتى لا يثيرهم عليه فأستند إلى مبدأ لا يمكنهم الاعتراض عليه وهو المبدأ الخاص بجواز تحرير كل عبد تساء معاملته فأصدر بعد توليه الحكم آمرا بتحرير كل عبد أو أمة يثبت على سيدهما أنه أساء معاملتهما(٤) .

وفى عام ١٨٦٣ أرسل إلى «موسى باشا حمدى» حكمدار السودان يأمره بتعقب تجار الرقيق ومحاربتهم فصدع الحكمدار بالأمر وضبط سبعين سفينة مشحونة بالأرقاء بين إقليم (كاكا) وإقليم (فاشودة) وأطلق سراحهم وأعادهم إلى بلادهم واعتقل التجار الذين جلبوهم ولم يفرج عنهم إلا بعد أن أعطوه العهود والمواثيق ألا يعودوا إلى النخاسة مرة أخرى(٥) .

وبلغ من اهتمام إسماعيل بهذه المسألة أنه عين شريف باشا (الذى كان ناظراً

للداخلية) مديراً لشركة العزيزية التى أسسها الخديوى سنة ١٨٦٣ لاتهامها بنقل العبيد عن طريق مراكبها من أجل تشديد المراقبة على مراكب الشركة لمنع نقل العبيد عليها كما أصدر تعليماته لإقامة الدوريات العسكرية على النيل الأبيض من أجل القضاء على هذه التجارة(٦).

ويجب أن نقول إن عمل إسماعيل هذا كان فى حاجة إلى شىء من الحكمة والروية فإن تجارة الرقيق كان يقوم بها أناس أقوياء فى السودان لهم من أعيان البلاد أنصار وتتألف منهم طبقة كبيرة من الأهلين.

كانت هذه التجارة مصدر ثروتهم فضلا عن أن الأيدى العاملة في الزراعة ورعى الماشية كان معظمها من الرقيق .

وقد ألف أعيان السودان والطبقة المتوسطة من أهله استخدام الأرقاء كأتباع لهم وموال، ونظموا حياتهم على هذا الأساس فمفاجأة السودان بتحرير الأرقاء دفعة واحدة كانت مجازفة لا تحمد عواقبها.

هذا إلى أن الخديوى قد جعل على رئاسة مقاومة الاتجار بالرقيق جماعة من الأجانب فاستثار وجودهم عواطف الأهلين الدينية وكراهيتهم للحكومة، فاجتمعت هذه العوامل وكانت من أسباب قيام الثورة المهدية .

فالأمر إذن كان فى حاجة إلى التأنى والحكمة، واعتبر ذلك أن الحكومة الإنجليزية حينما قررت إبطال الرقيق فى أملاكها خصصت عدة ملايين من الجنيهات لتعويض موالى الأرقاء المحررين.

فكان من الواجب على إسماعيل باشا أن يأخذ فى مشروعه بالهوادة وبعد النظر وحسن السياسة لكنه لم يفعل. واعتزم مقاومة تجارة الرقيق ومنع الاسترقاق فحسب فاستهدفت الحكومة العداء لطبقة كبيرة من أعيان السودان والتجار مما ظهر أثره فى نجاح دعوة المهدى أوائل عهد توفيق باشا إذ انضم إلى الثورة تجار الرقيق فى السودان، بل كان من نتيجة ذلك إثارة الطبقة التى كانت مصر تعتمد عليها فى السودان(٧).

ومن مساعى الخديوى لتأكيد الحقوق المقررة لمصر على طول الساحل الصومالى من (رأس غردافوى إلى رأس جافون) لم يكن مبعثها الرغبة فى التوسع وامتلاك أقطار جديدة بل كان من دوافعها العزم الأكيد على مكافحة تجارة الرقيق فى

مواطنها الأصلية فى السودان مثل (بحر الغزال، دار فور، أقاليم النيل الأعلى، سواكن. مصوع ، هرر) ثم إغلاق منافذ تصدير هذه التجارة وهى (موانى البحر الأحمر وسواكن، تأجورة، موانى الصومال على خليج عدن وزيلع وبربرة)(٨) .

وكانت الطرق السائدة لمنع تحرير الرقيق المشتكين من سوء المعاملة هى اتهام هؤلاء الرقيق بالسرقة لكى لا يتمكنوا من تحرير أنفسهم قبل أن يدفعوا لسادتهم الأموال المسروقة المزعومة .

وأصبحت هذه الحيلة شائعة لدرجة أن الشرطة فى بعض الأحيان كانت تطلب من العبد قبل منحه ورقة العتق أن يحضر شخصاً يضمنه أمام الشرطة، أو يكون مسئولاً عنه إذا ما اتهمه سيده بالسرقة(٩) .

وكاد الأمر الذى أصدره إسماعيل يصبح مجرد حبر على ورق فما من عبد نجح مطلقا فى إثبات دعواه، ولا نجح أحد فى تحرير عبد أراد تحريره بهذه الوسيلة خاصة وأن شعور الشرطة والقضاء كان فى جانب السادة بل إنهم أنفسهم كانوا من ملاك الرقيق أيضا وبذلك تعذر المطلوب منهم وهو تنفيذ هذا الأمر(١٠).

ولكن رجال السياسة البريطانيين لم يكن ليرضيهم هذا الفشل وأن إسماعيل باشا كان يحارب هذه التجارة بمفرده ولم يؤيده سوى شريف باشا وأنجاله الأمراء حيث بدأت بريطانيا تتدخل فى المستوى الرسمى لإبطال الرق فى مصر .

وقد تمثل التدخل البريطانى فى الضغوط الدبلوماسية التى كانت تلقى على عاتق الحكومة المصرية لمحاربة تجارة الرقيق عن طريق الإجراءات التى قام بها القناصل البريطانيون بمعرفتهم لتحرير العبيد الذين يلجأون إلى القنصلية دون الرجوع إلى الحكومة المصرية(١١) .

كما أن بعض القناصل قد أساءوا استخدام هذه السلطات التى منحت لهم وذلك بتحريرهم كل عبد يتقدم إل القنصلية دون تحقيق شكواه، ونتيجة لذلك ضجت العائلات الكبرى بشكواهم إلى الخديوى إسماعيل معترضين على ما يفعله وكيل القنصل فى مدينة المنصورة فما كان من إسماعيل إلا أن تدارك الأمر بتعويضهم ماليا مقابل عبيدهم المحررين، ثم أصدر أمرا بتضييق سلطة القناصل فى تحرير الرقيق واقتصارها على عتق من يثبت فعلا سوء معاملته عن طريق السلطات المحلية .

كما أن هناك حالات تحرير أخرى قام إسماعيل باشا بتعويض أصحابها فنجده يصدر أمرا إلى المالية فى (٢٩ديسمبر ١٨٧٤) بصرف مبلغ ٢٦٩٤١ قرشا من خزينة مديرية الغربية ثمن العبيد الذين يطلبون الحرية، وتكليف محمد ثابت باشا مفتش أقاليم الوجه البحرى بالإشراف على دفع هذه التعويضات إلى أصحابها.

ولم تذكر الوثيقة «التى اعتمد عليها كاتب الرسالة» سبب تحرير هؤلاء الأرقام هل هو سبب سوء المعاملة وما إذا كان للقناصل دور فى ذلك أم لا (١٢).

لا شك أن إسماعيل باشا قام بجهود جبارة منذ اليوم الأول لتوليته الحكم فى سبيل إبطال الرق وتجارته، كما قدم الكثير من التنازلات للقناصل الأوربيين الذين سببوا له كثيرا من المشاكل، وبرغم ذلك فإن بريطانيا استمرت فى السعى للحصول على مزيد من الامتيازات فى مصر، وقد جرت بالفعل مفاوضات شاقة بين إنجلترا ومصر، وكان هدف إنجلترا من ورائها هو عقد اتفاقية للتعاون المشترك بين البلدين لمحاربة تجارة الرقيق(١٣).

أما مصر فكانت تسعى إلى كسب اعتراف إنجلترا بحقوق السيادة المصرية على ساحل بلاد الصومال حتى نهر جوبا جنوبا، وقد أسفرت هذه المفاوضات عن موافقة إنجلترا فى مارس ١٨٧٧ على أن تشمل السيادة المصرية ساحل الصومال حتى رأس حافون(١٥).

وبناء على هذه الموافقة فقد تم عقد المعاهدة ذات شقين الأول : فى ٤ أغسطس ١٨٧٧ وهى الخاصة بمحاربة تجارة الرقيق والثانى: فى ٧ أغسطس والخاص باعتراف إنجلترا بالسيادة المصرية على الساحل الصومالى(١٦).

فى حين يرى عبد الرحمن الرافعى أن هذه المعاهدة مع الحكومة الإنجليزية احتوت نصوصا تمكن الإنجليز من الانقضاض على سيادة مصر ومصالحها إذ أباحت لهم الرقابة على السفن الحاملة للراية المصرية وتفتيشها وضبطها بحجة تعاطيها تجارة الرقيق فكانت معاهدة لا فائدة منها لمصر ولا خير فيها (١٧).

ومن وجهة نظر كرومر أن الإصلاح الإنجليزى الذى تم فى مصر اعتمد على جانبين: ــ

الأول: ــ عدم دخول عبيد مصر .

الثانى : ــ سعى إلى تغيير معاملة الأسياد السيئة للعبيد، بجانب منع إقبال

الأسياد على شراء الكثير من العبيد ويرى أن الخديوى إسماعيل له اليد الطولى فى إنشاء مؤسسة تحرير العبيد، وتعتبر معاهدة أغسطس سنة ١٨٧٧ الخاصة بالغاء تجارة العبيد فى صالح الحكومة البريطانية فقد نصت على عقوبات صارمة يصدرها المجلس على تجارة الرقيق(١٨).

وقد تولى شريف باشا توقيع المعاهدة نيابة عن الحكومة المصرية مع بريطانيا التى مثلها مستر فيفيان قنصلها العام فى مصر، والمعاهدة مؤلفة من سبع مواد وملحق(١٩).

وقد تعهدت الحكومة المصرية فى المادة الخامسة من هذه المعاهدة بإصدار أمر خاص يكون نصه كالآتى : ـ

«تحرم تجارة الرقيق حرمانا باتا فى القطر المصرى ابتداء من تاريخ يحدده الأمر، وينص كذلك على العقوبات التى يتعرض لها المخالفون لاحكامه (٢٠).

وفى نفس اليوم الذى وقع فيه شريف باشا هذه المعاهدة أصدر الخديوى مرسوما بإلغاء هذه التجارة وقد نص المرسوم على منع بيع العبيد السوادنيين والحبشيين من عائلة إلى أخرى ف القطر المصرى وأن ينفذ ذلك المنع فى مدة سبع سنوات من تاريخ المعاهدة.

ونص هذا الأمر على معاقبة من يخالف منطوقه بالأشغال الشاقة المؤقتة لمدة خمسة شهور وأكثرها خمس سنوات.

ويؤكد كرومر ذلك بأن بيع العبيد استمر من أسرة إلى أخرى مسموحا به حتى عام سنة ١٨٨٤ . أما بعد ذلك التاريخ فيعتبر مسألة غير شرعية(٢١).

ورغم المعارضة التى واجهت إسماعيل إلا أنه عقد المعاهدة وقد تمثلت فى تعنت رجال الدين فى مصر، فقد عارضه فى ذلك شيخ الإسلام ومفتى الديار زاعمين أنه مخالف للأصول الدينية وانضمت إليهما فى هذه المعارضة هيئة عموم العلماء بأسرها، ولكن إسماعيل باشا لم يأبه باعتراضهم بل عزل شيخ الإسلام ومفتى الديار وأنذر بإلغاء هيئة عموم العلماء إذا استمروا على معارضتهم له فى عقد هذه المعاهدة(٢٢).

وعلى أية حال فقد تم توقيع المعاهدة فى ظروف صعبة بالنسبة لمصر وفى وقت زادت فيه الديون على البلاد واشتدت الأزمة الاقتصادية كما انتشرت روح السخط بين الموظفين والشعب على السواء.

وتضمن البند الأول: تعهدا من حكومتى مصر وبريطانيا بعدم إدخال الرقيق من وإلى مصر وملحقاتها ما لم تتحقق صحة عتقه وحريته.

أما البند الثانى: فقد تضمن تعهد الحكومة المصرية بتشكيل مجالس عسكرية لمحاربة كل من يضبط متاجرا فى الرقيق .

أما البند الثالث: فقد تضمن تعهد الحكومة المصرية برعاية الرقيق المضبوط بأيدى التجار نظرا لصعوبة إعادته إلى بلاده، فتعهدت الحكومة المصرية بذلك.

أما البند الرابع: فيتضمن العمل بقدر الاستطاعة لمنع وقوع المقاتلات بين القبائل الإفريقية والتى ينتج عنها أسر الرقيق والمتاجرة فيه.

أما البند الخامس : فقد تضمن إصدار أمر خديوى بمجرد توقيع المعاهدة يحدد الجزاءات المختلفة لمخالفة أصولها.

أما البند السادس : فقد منح الحكومة البريطانية حق التفتيش والبحث والقبض على أى مركب تكون متعاطية هذه التجارة وتسليمها إلى أقرب مركز تابع للحكومة المصرية لمحاكمة التجار وعتق الرقيق المضبوط معهم.

كما نص هذا البند على المعاملة بالمثل من جانب الحكومة المصرية حيث خول لها حق ضبط وتفتيش السفن البريطانية التى تتعاطى هذه التجارة ويتم عندئذ تسليم السفينة وطاقمها لأقرب مركز من مراكز الحكومة البريطانية. أما الرقيق فيجرى عتقه بمعرفة الحكومة المصرية.

أما البند السابع: فحدد بداية سريان المعاهدة فى القطر المصرى حتى أسوان من تاريخ التوقيع فى : أغسطس ١٨٧٧.

أما ذيل المعاهدة فقد نص على قيام الحكومة المصرية بترتيب قلم مخصوص لعتق الرقيق فى كل من القاهرة والإسكندرية وتفتيش وجه بحرى وقبلى، وتكون مهمته بحث الشكاوى التى يتقدم بها القناصل أو العامة أو العبيد أنفسهم والبت فيها، ومنح العبيد أوراق العتق.

وتضمن تعهدا من الحكومة المصرية برعاية العبيد والجوارى المحررين واستخدامهم فى أشغال يتعيشون منها فى الزراعة أو فى الخدمة المنزلية أو العسكرية وإدخال الأطفال في المدارس أو المعامل الحكومية(٢٣).

ورغم أن اللورد كرومر قرأ قرار اللورد دوفرين فى فبراير سنة ١٨٨٣ الذى ينص

على أنه من الممكن للحكومة المصرية إلغاء العبودية عن طريق قرار من الخديوى نفسه إلا أنه فضل المعاهدة التى عقدت لأنها أكثر رسمية وإلزامها من الطرفين، بل رأى أن تعقد إتفاقية أخرى بين بريطانيا العظمى ومصر سنة ١٨٨٤ لإلغاء تجارة العبيد من مصر وأنحائها تماما وذلك تأكيدا للمدة المسموح بها لتنفيذ المعاهدة الأولى (٢٤).

(٢) مجريات القضية: ـ

لم تقف جهود مصر الخاصة بمحاربة تجارة الرقيق بموت الخديوى توفيق، فبعد شهور قليلة من تولى عباس حلمى الحكم فى ٣ ديسمبر ١٨٩١ عمل على إنشاء بعض المراكز لتكون بمثابة نقط حراسة على الساحل الغربى للبحر الأحمر لمنع الأعداد القليلة التى يتم تهريبها بين الحين والآخر.

وفى ٢٣ ديسمبر سنة ١٨٩٣ أبدى مجلس شورى القوانين أثناء مناقشته لفحص ميزانية الحكومة اعتراضه على بعض المصروفات الخاصة بالمستخدمين البريطانيين فى الجيش والبوليس وطالب بإلغاء مصلحة «منع تجارة الرقيق» وتكليف البوليس وكذلك مصلحة خفر السواحل بالقيام بأعمال تلك المصلحة ولكن رئيس النظار رياض باشا لم يتفق مع رأى أعضاء المجلس في إلغاء هذه المصلحة مراعاة لخاطر إنجلترا ومشيرا إلي أنها لا تزال تؤدى خدمات مهمة للبلاد(٢٥).

ويؤكد كرومر أن العبودية فى مصر رغم استغراق وقت طويل للقضاء عليها إلا أنها كانت فى حاله احتضار أو صراع ويستكمل رأيه بأن تجارة العبيد يمكن أن تنتعش مرة أخرى إذا قلت أو ارتخت الرقابة عليها(٢٦).

وكذلك تلك الأعداد القليلة التى تهرب إلي مصر تجد لها مشترين بين قلة من أعيان البلاد لم تتهيأ نفوسهم بعد لفكرة الاستغناء عن الرقيق(٢٧)، وقد حدث فى أغسطس سنة ١٨٩٤ أن وصلت قافلة من قوافل جلب الرقيق ببعض من الجوارى السودانيات أنزلتهم فى عزبة بالقرب من أهرام الجيزة وذهب السماسرة فأحضروا ستة منهم وباعوهن لبعض الدوائر والذوات فلما علم ضابط قلم مصلحة الرقيق بمنطقة الأهرام (٢٨) بما حدث بذل كل ما فى وسعه للتحقيق فى المسألة حتى تمكن من القبض على إحدى الجوارى عند طبيب من الأطباء حيث اعترف بشرائها من المساسرة ووقف على وجود الباقى عند أناس آخرين، ومن هنا استدعت مصلحة الرقيق بنظارة الداخلية بعضهم وسألته عن

هذه الحادثة(٢٩).

وتستمر الصحف المصرية فى نشر أخبار الحادثة حتى عندما تم إلقاء القبض على النخاسين ما عدا واحد منهم، وعلى السماسرة، ومنهم توصلوا إلى معرفة الجوارى ومن اشتراهن وهم سعادتلو «على باشا شريف» الذى اشترى ثلاثا منهن وكل من : ««حسين باشا واصف» وكيل الاوقاف سابقا، و«شواربى باشا» والدكتور: «عبد الحميد بك الشافعى» وقد اشترى كل منهم واحدة منهن(٣٠).

وعندما القى القبض على هؤلاء بناء على أوامر «شيفر بك» «مدير عموم أقلام عتق الرقيق والبوليس السرى والعربان» أثير موضوع قانونية حبس المتهمين حيث أن الدكريتو الصادر بمنع الرقيق فى سنة ١٨٧٧ بناء على المعاهدة المصرية الإنجليزية المبرمة فى ٤ أغسطس من نفس العام كان يعاقب البائع للرقيق وشركائه دون الشارى أما عقاب الشارى فكان قد تقرر وفق منشور صادر عن نظارة الداخلية سنة ١٨٨٠ «رياض باشا» ٢١/٩/١٨٧٩ ــ ١/٩/١٨٨١. (٣١).

فلما صدر الأمر العالى بلائحة إعادة ترتيب المحاكم الأهلية فى ١٤/٦/١٨٨٣ وأخذ فيه بالنظام القضائى الحديث كان من بين ترتيباته إلغاء أى تشكيلات قضائية أو قوانين أو منشورات سابقة على صدوره .

وبالتالى فإن أى قرارات فى شأن معاقبة مشترى الرقيق، تصدر وفق الأمر الجديد تعتبر باطلة على اعتبار أن المنشور لا يكون فى قوة الأمر السلبى (٣٢).

ولما سئل د . عبد الحميد بك الشافعى» عن سبب شرائه للجارية قال أنه أخذها ليستخدمها عنده، وما اشتراها ثم استحضر «شواربى باشا» إلى مصلحة الرقيق وسئل فأنكر أنه اشتراها أيضا وقال أنه اتخذها خادمة له.

وفى هذا اليوم استدعى إلى المصحلة «على باشا شريف»، وسعادة «حسين باشا واصف» وجرى التحقيق معهما طويلا فأنكر على باشا شريف معلوميته بهذا الأمر كلية.

غير أن الجوارى الثلاث اللاتى ضبطن عند شواربى باش وحسين باش واصف والدكتور عبد الحميد بك الشافعى كن حاضرات فى المصلحة فراجعن سعادته واعترفن بأنه هو هذا الذى انتخب منهن ثلاثة وهن فى سراى بالقرب من النيل وهى سراى سعادته الخالية من الساكنين

ولم يكن بها سوى البواب، وأنه بعد قليل من أخذه لهن رد منهم واحدة بدعوى أنها متمارضة واستبدلها بغيرها ثم أتى بسائق العربة التى ركبن فيها فاعترف بما ينطبق على أقوال الجوارى وثبت أخذ الباشا لثلاثة منهن.

ثم سئل حسين باشا واصف فأجاب إنما أخذ الجارية ليستخدمها وما اشتراها وكان هذا التحقيق على يد (شيفر بك) الذى حضر من الإسكندرية خصيصا لهذه الحادثة واستمر التحقيق وقتا طويلاً.

وبعد أن تبين من التحقيقات ثبوت شراء الباشوات والدكتور للجوارى الست صدرت الأوامر بناءً على معاهدات الرقيق والأوامر العلية الصادرة فى هذا الشأن بالقبض على «على باشا شريف»، و«حسين باشا واصف»، وسجنهما أرسلا إلى قسم عابدين لسجنهما به.

أما شواربى باشا الذى اتضح أنه سافر إلى قليوب بلدته فكتب بالقبض عليه وسجنه كما أمر بالقبض على الدكتور وسجنه لحين يحاكم الجميع أمام المجلس العسكرى العالى، وقد أعطت المصلحة ورقة العتق إلى الجوارى الثلاث ليستخدمهن بها من يريد ذلك.

وقد أرسل «شيفربك» إلى مأمور قسم عابدين يوصيه بحسن معاملة على باشا شريف وحسين باشا واصف»(٣٣).

وبناء على قرار الحبس ادعى «على باشا شريف» أنه كان من رعايا دولة إيطاليا أى تمتعه بالرعوية الإيطالية منذ عام ١٨٥٩م(٣٤).

وعندما جاءت الساعة السابعة مساء فى قسم عابدين حضر المسيوماتسا قنصل إيطاليا وأيد ادعاءه هذا وطلب الإفراج عنه «لحين تمام المخابرة فى هذا الشأن» وعليه فقد أفرج عنه مؤقتا وذهب إلى سرايه.

أما الاثنان الآخرين (حسين باشا واصف ــ والدكتور عبد الحميد الشافعى) فقد أطلق سبيلهما وأوقفت الإجراءات ليومين أو ثلاثة أيام لدرس نقطة قانونية تتعلق بأمر الرقيق ثم تستأنف ويطبق عليهم القانون كما طبق على سواهم.

وتذكر إحدى الصحف أن «على باشا شريف» ما كان من رغبته إظهار الحماية الطليانية ولكن الذى اضطره إلى ذلك هوأنه بعد ما سجن أراد أن يبعث ببرقية لنوبار باشا «رئيس النظار فلم يتمكن من إرسالها إلى مكتب التلغراف لا بواسطة خادم من خدمة ولا بواسطة غيرهم حيث

حظر عليه ذلك فلما أتى له أحد أنجاله أمره أن يذهب ليستحضر ورقة من مكان وصفه له، ويذهب بها إلى قنصل إيطاليا ففعل ما أمره به وإذا بالورقة (براءة نيشان) منحته دولة إيطاليا إلى على باشا شريف، وهذا النيشان يخول لحامله أن يخاطب ملك هذه الدولة «بابن عمى العزيز» وأنه يحسب كأنه فرد من أفراد العائلة الملكية، وأن إيطاليا ملزمة بأن تدافع عن حقوق حامله بقدر طاقتها، وبناء على هذا أطلق سبيله وأوقفت الإجراءات ليومين أو ثلاثة لبحث نقطة قانونية تتعلق بأمر الرقيق وحتى يصل الرأى من الحكومة الإيطالية(٣٦).

وهنا انتشرت بعض الشائعات حول «على باشا شريف» بخصوص تقديم استقالته من رئاسة مجلس شورى القوانين وأن ذلك كان بناء على تكليف قنصل دولة إيطاليا له، ولكن جاء رد على باشا شريف أن القنصل لم يفاتحه فى هذا الأمر كما أنه لم يلتفت إلى أمر الاستقالة ولم يخطر له على بال، ولم يحدث هذا مادام سمو الخديوى غائبا عن القطر المصرى(٣٧).

ولذلك أرسل نوبار باشا تلغرافا يستدعى فيه موسير (روكاسيرا) مستشار خديوى فى قلم قضايا الحكومة، وحسن بك عاصم المحامى لدى المحاكم الأهلية فى الإسكندرية للمفاوضة معهما فى مسألة الرقيق المتهم فيها الباشوات، وأمرهم بتشكيل لجنة للنظر في قانونية حبس الباشوات برئاسة إبراهيم باشا فؤاد ناظر الحقانية(٣٨).

وبعد المناقشات قررت اللجنة باتفاق الآراء أن المعاهدة والأمر العالى الصادر بتنفيذها ليس بهما نص صريح يقضى بمعاقبة مشترى الرقيق كالبائع، غير أن النظار لم يعولوا على رأى اللجنة هذا وصمموا على العمل بمنشور الداخلية الصادر سنة ١٨٨٠ الذى يحتم الجزاء على المشترى والبائع(٣٩).

وبذلك انتهت اللجنة إلى تخطئ (شيفربك) على الأمر بحبس الباشوات، ولكن مجلس النظار تحت ضغط الوجود البريطانى لم يوافق على قرارها وقرر وجوب محاكمتهم أمام المجلس العسكرى العالى(٤٠).

فى حين يذكر أحمد شفيق باشا أنه كان يخشى أن تؤدى حادثة على باشا شريف» إلى ما لا تحمد عقباه لأن الرقيقات اللواتى جاء بهن النخاسون واشتراهن هو وشركاؤه ضبطن في أجد

بيوته وهذا ما يدعو إلى اتهامه بإخفاء الرقيق والاشتراك في الجريمة مما يجعل «شيفربك» يتمسك بأمر الحبس(٤١).

ويذكر نوبار باشا في برقيته الواردة في ٥ سبتمبر أن النخاسين اثنان رجل مغربي والآخر عرب لبدو المتحضرين، أما الجواري فهن من «وادالاى» وأقمن مدة في سيوة حيث ابتاعهن النخاسون وأتوا بهن بطريق التهريب كالسلعة المهربة مغتنمين فرصة تغيب ضابط نقطة كرداسة في السويس حيث ذهب لمراقبة الحجاج العائدين وقد أتى بهن إلى منزل شريف باشا والدكتور شافعي وضبطهن بإرشاد رجال الخفية(٤٢).

ولقد أخذ الذين يتعجبون من تصميم النظام على اتباع منشور الداخلية بمعاقبة البائع والمشترى بسواء حتى انبنى على ذلك إحالة هذه القضية إلي المجلس العسكرى العالى الذي تشكل للنظر فيها، في حين أن العارفين يؤكدون بأن كل منشور يصدر من آية نظارة لا يلغى قانونا وعهدا أو آمرا عاليا قبله.

وتصدر جريدة المؤيد: أنه تحددت الساعة التاسعة من صباح الثالث من سبتمبر لاجتماع المجلس العسكرى بنظارة الحربية للنظر في مسألة علي باشا شريف وباقى المتهمين في شراء الرقيق(٤٣).

في حين يذكر أحمد شفيق باشا أن المحاكمة أمام المجلس العسكرى بدأت في ٤ سبتمبر برياسة اللواء زهرى باشا وعضوية اللواء فضلى باشا والميرآلاى إسماعيل بك حمدى والميرآلاى حسن بك رضوان والقائم مقام إبراهيم بك راجى ومحمود بك توفيق ومحمد بك حمدى وحضر القائمقام على بك حيدر والقائمقام يوسف خلوصى المستر فريدك نائب الأحكام العسكرية والقائمقام حسن بك حارسا من قبل مصلحة الرقيق ومعه البكباشى محسن أفندى ماهر (٤٤).

وتستمر جريدة المؤيد والوطن في نشر أحداث الواقعة وتذكران أن ما وصلهما من أخبار عن تأجيل انعقاد المجلس بناء على أمر أصدره جناب الخديوى المعظم إلى نوبار باشا لحين عودته إلي البلاد سالما، وما أمر سيادته بذلك إلا لوقوفه على حقائق كل هذه المسألة.

وفي الساعة الواحدة بعد الظهر حضر شواربى باشا إلى قلم الرقيق بنظارة الداخلية، ولبث عند سيفر بك نحو نصف ساعة تم تركه وانصرف، وذهب مندوب

المؤيد إلى مصلحة الرقيق لتقصّى الخبر فعرف أن شواربى باشا لما حضر سئل عن شرائه للجارية التى ضبطت عنده وعن الجاريتين اللتين نسب له شراؤهما منذ أحد عشر شهرا تقريباً فاعترف بأن الثلاث جوار، بيعت عنده حقيقة لكن بغير علمه بل كان ذلك بعلم أهل بيته، وأنه تعهد بإحضار الجاريتين اللتين بيعتا فى المرة المذكورة إلى المصلحة لتسلمهن ورقة العتق(٤٥).

مناقشة القضية فى المجلس العسكرى:

انعقد المجلس العسكرى العالى فى نظارة الحربية يوم ١٨٩٤/٩/٤ دون وجود نص قانونى لمحاكمة المتهمين ولما كانت الساعة العاشرة صباحا افتتح المجلس وقام الرئيس زهرى باشا والأعضاء وحلفوا اليمين بأن لا يميلوا فى أحكامهم ولا يبيحوا بعمل المجلس السرى ولا بالأحكام التى يصدرها قبل التصديق عليها.

وبعد ذلك لبث المتهمون فى المكان المعد لهن. وجلس المرافعون عن شواربى باشا وحسين باشا واصف والدكتور عبد الحميد بك الشافعى فى الأماكن المخصصة لهم وهم المسيو فيجرى المدافع عن شواربى باشا وناب عنه فى المرافعة خليل بك إبراهيم. وإسماعيل بك عاصم المدافع عن حسين باشا واصف. والدكتور أحمد بك الشافعى المدافع عن عبد الحميد بك الشافعى.

فوجه الرئيس الكلام لأحد المتهمين من النخاسين(٤٦) ويدعى محمد شغلوف قائلا له إنك فى ٨ أغسطس الماضى قد استعملت الاتجار بالرقيق ثم تداخلت فى التعامل ببيعه وشرائه وكلا الأمرين يوجبان عليك عقابا، فهل ارتكبت الذنب فى الأول وفي الثانى فأجابه كلا فما أنا بمذنب، فالتفت إلى باقى زملائه ووجه إليهم نفس السؤال الذى وجهه لزميلهم فأجاب كل منهم أنه ليس بمذنب.

فسأل شواربى باشا وحسين باشا واصف فأجاب كل منهما بأنه غير مذنب، فسأل عبد الحميد بك الشافعى فأنكر أنه اتجر فى الرقيق ولكنه اعترف بالتداخل فى أمره، فقال له الرئيس إذا ليس لك حق فى الدفاع باعترافك بأنك مذنب فتأمل جيداً معنى لفظة مذنب فعاد بعد ذلك وقال لست مذنبا، فقام إسماعيل بك عاصم المدافع عن حسين باشا واصف وطلب تأجيل المجلس ولو إلى أربعة أيام حتى يتسنى له الاطلاع على أوراق القضية

وفحصها وتطبيق أحوالها على القوانين التى تمكن المحامى من أن يدافع عمن سلموه أرواحهم فأجابه الرئيس أنه يمكنه الإطلاع على ما يريد أثناء المرافعة ولم يستجب لطلبه هذا(٤٧).

واستمر الاستجواب فى المجلس العسكرى فطلب المدعى سماع شهادة الشهود وقام خليل بك إبراهيم المدافع عن شواربى باشا والتمس من المجلس قبل إحضارهم أن يكلفه بتعريفه عن اسمائهم وعن شهادة كل شخص منهم وبأى نوع يختص من القضية فرفض الرئيس هذا الطلب. وقد استحضرت إحدى الجوارى (٤٨) فحلفت اليمين على المصحف الشريف وبعدئذ وجهت إليها الأسئلة مثل من أحضرك، ومن اشتراك وفى أى يوم باعوك، ومن أحضرك من الجلابين وأين نزلتن وهل تعرفين صاحب المنزل الذى نزلتن فيه .

أخذت الشاهدة تجيب عن الأسئلة ثم قام الدكتور أحمد شافعى بك المدافع عن عبد الحميد بك الشافعى ووجه الأسئلة إليها أيضاً مثل: من أوصلك لمنزل عبد الحميد بك الشافعى فقالت: أنها لا تعرفه لأن الوقت كان ليلا، وهل كان معك رجال، وهل كنت بهذه الملابس وهل أحيلت عليك أشغال مدة الثلاثة أيام التى اقمتيها فى منزل عبد الحميد بك الشافعى وأخذت الجارية فى الإجابة على الأسئلة وقالت إن مريم الشاهدة الثانية عرفتها بعد أن أحضروها إلى الديوان وأنها تعرف اللغة العربية من بلادها ثم قام إسماعيل بك عاصم ووجه هو الآخر بعض الأسئلة إليها وبعد ذلك انفضت الجلسة وتأجلت إلى منتصف الساعة الثالثة بعد ظهر اليوم (٤٩).

أعيد افتتاح الجلسة فى منتصف الساعة الثالثة بعد الظهر وبعد أن أخذ كل من الأعضاء مكانه واستدعى الرئيس «زهرى باشا» أحد الشهود وهو إبراهيم منير الإسرائيلى وسأله عن اسمه وصنعته وبعد أن استحلفه اليمين القانونية سأله: ما الذى تعلمه فى شأن الجوارى الست اللواتى حضرن من جهة الغرب فى الشهر الماضى!

وأخذ الشاهد يدلى بشهادته عما يعلمه عن تلك القضية وكيف عرف النخاسين برجل عربجى (٥٠) وأخذهم إلى السمسار(٥١). ثم كيفية انتقال الجوارى إلى أماكن بيعهن بعد فرزهن(٥٢).

واستمر الرئيس يستمع إلى الآراء فى مسألة النخاسين الواحد بعد الآخر عما

يريد مراجعة الجوارى أثناء شهادتهن، كما استمرت المسألة للشاهدة الثالثة من الجوارى(٥٣) عمن أحضرها، ولمن تم بيعها، ومن هم الجلابون الذين أحضروها إلى مصر وهل هم موجودون فى المجلس فأشارت على عبد الرحمن نصار «صاحب المنزل» أثناء وجوده، وهل كان حضورها ماشية أم راكبة، وكم يوم مضى منذ خروجهن من سيوة، استمرت المحاكمة إلى أن انفضت الجلسة العلنية وخرج الحاضرون وتداول المجلس نحو ربع ساعة ثم افتتحت الجلسة وقال الرئيس أن المجلس قرر بعد المداولة تأجيل المدافعة إلى يوم الأحد التالى.

وعندما افتتحت الجلسة مرة أخرى استمر الرئيس فى سماع شهادة الشهود ومحاكمة المتهمين، وهل حدث اتفاق لإحضار وشراء جوارى من عدمه ومن الذى كتب إيصال ثمن الجوارى اللواتى صار بيعهن فى بيت على باشا شريف.

وبعد طرح العديد من الأسئلة والإجابة عليها نادى الرئيس معلنا أنه قد انتهت إجراءات تحقيق الادعاء وفتح باب المرافعة، ثم اندفع قائلا «أنبه حضرات المتهمين إلى ما ربما يكونون غافلين عنه وهو أن المتهم أمام المجلس العسكرى له بعد إتمام إجراءات الادعاء أن يتلو خطبة يقدم فيها ملحوظات ربما يكون المجلس لم يقظ لها أو عبارات يستند عليها فى براءته مما نسب إليه. ثم يأتى بشهود يشهدون له بحسن السير والسلوك، وشهود أخرين وهم شهود النفى بالنسبة للمحاكم الأهلية وغيرها(٥٤).

استمر الحال كذلك حتى أرسل المجلس العسكرى العالي ورقة الاتهام أى «إقامة الدعوى ضد واصف باشا» وهى محتوية على تهمتين:

الأولى: أنه كان واسطة فى إحضار ست جوارى برسم البيع فى مصر.

الثانية: أنه من ضمن المشتركين في شراء ست جوار اللواتى.

وتولى أمر المرافعة عنه إسماعيل بك عاصم المحامى وبدأها بأن ورقة الاتهام المقام على مقتضاها الدعوى كتبت بنوع الخطأ، فهذه التهمة التى وجهت إلى واصف باشا هو برئ منها وأن هيئة المجلس لابد وأن تكون مقتنعة بذلك بعد أن سمعت أقوال الشهود الذين حضروا بصفة شهود إثبات، ولابد أن تقتنع الهيئة بأن وجود هذه الجارية فى منزله كان على سبيل أنها تتعلم الطبخ وتعود إلى منزل.

مرسلها بعد ذلك وهو د. عبد الحميد بك الشافعى والسبب فى إرسالها ارتباط المودة القديمة بين حرم الدكتور وحرم الباشا، كما أنه لا يمكن أن يقال أن الدكتور عبدالحميد بك كان نخاسا أو سمسارا فى الرقيق حتى يقال أن الباشا أخذ منه الجارية على سبيل المشترى.

أما بالنسبة لتهمة البيع المنسوب للباشا فقال أن الستة شهود لم يقل أحد منهم أنه رأى الباشا ومن بعده شواربى وشافعى تداخلوا في إحضار الجوارى وهم الذين سهلوا الطرق للنخاسين إذ لولا رغبتهم فى الشراء لما أحضر النخاسون هؤلاء الجوارى(٥٥).

ثم تكلم عن اللجنة القضائية التى شكلتها الحكومة من خيرة رجال التشريع وكيف أنها قررت أنه ليس هناك نص صريح فى القانون يقضى بقصاص المشترى، بل أن المعاهدة التى وقعت بين الحكومة المصرية والدولة الإنجليزية التى تبيح للحكومة المصرية شن لائحة وأمر عال بمحاكمة من تجرأوا على الاتجار فى الرقيق، وقال أن الحكومة وضعت لائحة أصدرت عليها أمرا عاليا ولم يكن فى كليهما نص يوجب توقيع عقاب على المشترى.

وقد ذكر أن البند(١٣) من الأمر العالى فى ٤ أغسطس سنة ١٨٧٧ المتمم للمعاهدة ينص علي أن بيع الرقيق السودانى والحبشى من عائلة إلى عائلة يمنع كليا بالقطر المصرى بعد مضى اثنى عشر عشر عاما من تاريخ المعاهدة وبعد مضى المدة المذكورة إذا كان أحد من رعايا الحكومة المحلية يخالف الأمر ويتجرأ على بيع رقيق سودانى أو حبشى من عائلة إلى عائلة فيصير عقابة بالأشغال الشاقة مدة أقلها خمسة أشهر أكثرها خمس سنوات.

واستمر إسماعيل بك عاصم فى المرافعة وقال أن سماع أقوال الجوارى عند سؤالهن هل رأيتن عبد الحميد الشافعى يأخذ نقودا من واصف باشا أجمعن على أنهن لم يرين شيئاً من ذلك، أعقب ذلك بالكلام على شرف وصدق واصف باشا ثم فند أقوال الجوارى واحدة بعد الأخرى مذكرا أعضاء المجلس بأن أحكام المجالس العسكرية هى نهائية وغير قابلة للاستئناف. وكان من المفروض على المدعى العام أنه لا يقم دعوى على المتهمين إلا بعد أن يحصل على أمر من ناظر الحقانية لأنه هو وحدة صاحب هذا القرار حسب منطوق الأمر العالى.

وبعد انتهاء المرافعة طلب الرئيس من

حسين باشا واصف أن يعرب عما إذا كان يريد أن يزيد شيئا على أقوال محاميه فقال لا مكتفيا بما سرده من أدلة. ثم استراح المجلس دقائق وبعد ذلك تشكلت هيئة المحكمة وبدأ خليل بك إبراهيم المحامي بالدفاع عن شواربي باشا أيضا دفاعه بعبارة غاية في الأهمية تتضمن مزايا العدل وفوائده وقال أن شواربي باشا المتحلي برتبة الميرميران شهدت له الملوك بحسن السيرة والاستقامة والمقصود بذلك الشهادة التي صدرت إليه من «محمد توفيق باشا» والتي تؤكد صدقه نزاهته، والمعلوم أن عائلة هذا الباشا لم تحز هذه الحظوة في مدة «حكم توفيق باشا» فقط بل فترات أخرى ممن حكم ولاة مصر. كان قضاة المحكمة في ريب من تلك الرواية فعليهم مطالعة تاريخ الجبرتي حيث يجدون فيه أن عائلة الشواربي باشا ساعدت «محمد على باشا على الدخول في مصر وذلك يثبت أنه لم يأت بمثل هذه الفعلة مطلقا، مما يوضح للقضاة إذا كان آثما أو غير آثم ولم يطلب منهم إلا الحكم بالعدل والإنصاف حسب ما تقتضيه ذمتهم وأن موضوع هذه القضية ليس إلا واهيا.

وقسم موضوع القضية إلى قسمين الأول يتعلق بالتهمة والآخر يتعلق بموضوع القوانين، أما بالنسبة للأول فإن شواربي باشا نسب إليه أنه كان الواسطة في استحضار الست جوار من سيوة إلى المحروسة، والثاني أنه متهم ببيع الست جوار.

ويجب على المدعى العام أن يثبت شرعا أن الشواربي باشا استحضر ست جوار من سيوة إلى مصر بواسطته أو بواسطة وكيله، ولكن من استحضر الست جوار هم الجلابون، وقد ثبت لدى المحكمة من التحقيقات أنهن أتين من منزل الشافعي بك، ولا يعقل أن شواربي باشا استحضرهن من سيوة فهل كان فيها أو في مصر أو في قليوب وهل هو نخاس أو جلاب(٥٦) واستمرت الجرائد في نشر أحداث تلك المسألة التي شغلت أفكار المصريين وقد نشرت جريدة الوطن أحداث المرافعة وما شملت عليه من اعتراض عن التهم التي وجهت إلى المتهمين فنفى الدفاع تهمة التجارة إذ إنه لا يعقل أن شواربي باشا الرجل المشهور برفعه المقام أن يكون جلابا أو سمسارا، كما نفى حصول البيع لعدم استيفاء صيغته الشرعية القانونية وأن اعتراف شواربي باشا بحصول البيع في منزله لا يثبت أنه هو الذي اشترى، وأنه لم يرد نص بعقاب المشتري وأن منشور

«رياض باشـــا» لا يعـمل به لأن الـسلطة التشـريعية هى فى يد الخـديوى ولا يجوز لأى ناظر أن يفسر شريـعة دينية ولا يحدد عقابا على عمـل إباحة الشرع، وأن الشرع يبيح الرق بما فيـه من المصلحة وهى النقل من حالة التعاسة والشقاء إلى حالة الرفاهية والرخاء.

وقد استشـهد بما قاله اللورد «دوفرين» ـ وهو المندوب الـسامـى البـريطانى الذى وضع القوانين النظامية والقـواعد الأساسية فى مصر وقتئـذ عن حالة الرقيق فى مصر فى تقـريره سنـة ١٨٨٣ من أن حـالتـهم أحـسن من حـالة الخدام فى أوربـا، كمـا استشهد بما قاله محرر جريدة التيمس م أن لا عقاب على المشـترى ثم أوضح تناقض شهادات الشهود. والظاهر أن هذه المرافعة أثرت فى الجـميع حـتى فى المدعى العـام ولذا طلب من أعضاء المجلس الشفقة نحو شـواربى بـاشـا وحـسين بـاشـا واصف والدكتور عبد الحـميد بك، وطلب إظهار الصرامـة نحو النخاسين والسمـاسرة، بل طلب تبرئه ساحة الثلاثة ذوات وكفاهم ما حـصل من قـوفهم فى مـوقف المجـرمين القائلين(٥٧).

وأيدت جريدة المؤيد مـا نشرته جريدة الوطن من أن هل يجـوز عقـاب المشتـرى مثل البائع فأجابت بنشر نص الدفاع بأن لا يعـاقب شـخص مطلقـا إلابناء على نص صـريح فى القـانـون كـمـا فـعل قـانون العـقـوبات الفـرنسى وقـانون الـسرايات المصـرى وغيـرهمـا من القـوانين كافـة، أوضحت أنه لا يمكن الإقلاع عن التمسك بالنتيجة والتـمسك بمنشور صادر من ناظر الداخلية مقتضاه «أن حضرة الناظر يرى أن الحكومة تتكلف مصاريف كـثيرة لمنع تجارة الرقيق المعقود لأجلهـا معاهدة مع الحكومة الإنجليزية، مع ذلك فلم تزل هذه التـجارة منتشـرة فى بعض جهـات القطر، ولذلك فـإنه يرى أن يعـاقب المشتـرى مع البـائع (٥٨)

ولم يكن هناك حـديث ولا كـلام فى المنتـديات المصـرية إلا فى مسـألة الرقـيق فنسى المصريون مسألة السودان وكسلا ولم يلتفت أحد إلى فيـضان النيل وكأنهم نسوا أن بلادهم هى بلاد زراعـيـة وأن مـسـألة الرقيق هذه والأهمـية التى حصلت عليـها نابعـة من أن التـهمـة وجـهت إلى بعض

أفاضل المصريين، وقد أظهر المحامون براعة فى إظهار الحق فنفوا ما وجه إليهم من التهم فى التجارة والشراء.

وافتتحت الجلسة صباح يوم الخميس فى ١١سبتمبر سنة ١٨٩٤ وقام «فريث بك» نائب الأحكام العسكرية بالغاء كلمة وضح فيها ثلاثة أمور هى :

١ ــ أن المجلس العسكرى ليه له حق الحكم على المتهمين وأن محاكمتهم ليست من شأنه.

٢ ــ أن تعريف لفظ المشتركين يجب أن يكون مقصورا على المتاجرين الأصليين فى العمل.

٣ ــ أنه مع كون القانون يدين ويحكم على الاتجار بالرقيق فعدم ذكر الذين يشترون رقيقا فيه يفيد خلاصهم.

هذا فضلا عن أن ذلك ينطبق مع بنود المعاهدة، وقد استمر نائب المجلس فى توضيح وشرح تلك الأمور(٥٩).

انعقد المجلس العسكرى فى ١٤/٩/١٨٨٩م رغم عدم وجود نص قانونى لمحاكمة المتهمين، وبعد المرافعات أصدر المجلس العسكرى العالى حكمه على متهمى الرقيق الذين لبثت قضيتهم تحت البحث والمرافعة أكثر من أسبوع وظل الناس فى انتظاره فى يوم الخميس الذى كان نهاية أيام المرافعة وها هو كما أصدر: ــ«تحريرا بديوان الحربية بالمحروسة فى ١٤ سبتمبر ١٨٩٤ أنه أمام المجلس العسكرى العام المنعقد بناء على أمر سعادة أفندم السردار صار محاكمة المحابيس المذكورة أسماؤهم «محمد باشا الشواربى، حسن باشا واصف، عبد الحميد أفندى الشافعى، محمد شغلوف عبد الله، وسعيد درهان، أبو حويه أحمد بن مشكان، ومحمد رحيم البطران، وعبد الرحمن نصار». وذلك نظير الادعاءين الآتيين:

الأول: الاتجار بالرقيق فى ٨ أغسطس ١٨٩٤ أو نحو ذلك تبين أنه كان الواسطة فى إحضار ست جوار سودانيات للمحروسة بقصد بيعهن وذلك خلافا للائحة الصادر عليها الأمر العالى فى ٧ شوال ١٢٩٤هـ.

والثانى : التداخل بالاتجار فى الرقيق وذلك فى ٨ أغسطس ١٨٩٤ أو نحو ذلك

كان أحد المشتركين في الإجراءات الخاصة ببيع الست جواري السودانيات وذلك خلافا للائحة والأمر العالي المذكور(٦٠)

استقر رأي المجلس بأن محمد باشا الشواربي» و«حسين باشا واصف» غير مذنبين في الأدعاء الأول والادعاء الثاني، أما «عبد الحميد أفندي الشافعي» فهو غير مذنب في الأدعاء الأول ومذنب في الأدعاء الثاني، وأن «محمد شغلوف» مذنب في الادعائين الأول والثاني، وكذلك كل من «عبد الله سعيد» ودرهان أبو حوية» وأحمد ابن مشكان».

أما «محمد رحيم البطران» فهو غير مذنب في الأدعاء الأول والثاني، وأن «عبد الرحمن نصار» غير مذنب في الادعاء الأول ومذنب في الادعاء الثاني، وهنا حكم المجلس في المحبوس «عبد الحميد أفندي الشافعي» بالسجن مع الأشغال الشاقة لمدة خمسة شهور، وعلى كل من محمد شغلوف وعلى عبد الله سعيد وعلى درهان أبو حوية وعلى أحمد ابن مشكان بالسجن مع الأشغال الشاقة لمدة سنة واحدة وستة شهور.

أما على عبد الرحمن نصار فحكم عليه بالسجن مع الأشغال الشاقة لمدة ستة شهور.

وقد صادق السردار على قرار المجلس بالنسبة إلى محمد رحيم البطران، كما صادق أيضا على قرار وحكم المجلس في شأن كل من عبد الحميد أفندي الشافعي ومحمد شغلوف وعبد الله سعيد ودرهان أبو حوية وأحمد ابن مشكان وعبد الرحمن نصار.

ولم يصادق السردار على قرار المجلس في قضيتي «محمد باشا الشواربي» وحسين باشا واصف» لأنه رأى أن الشهادات المعطاة أمام المجلس لا تؤيد براءتهما من الاشتراك في مخالفة الأمر العالي(٦١).

أما جريدة المؤيد فتذكر أن عدم تصديق السردار على قرار المجلس العسكري لا يؤثر بشيء على جوهر القضية أو على المتهمين مطلقاً(٦٢).

وقع الحكم الذى حكم به المجلس العسكري الأعلى بتبرئه شواربي باشا وحسين باشا واصف موقع الاستحسان عند عموم المصريين لأن أعضاء المجلس

العسكرى راعوا الحق وتحروا الصدق وحكموا بالعدل.

إذ لا يصح أن تبنى الحدود على مجرد شبهة لا نصيب لها من اليقين فإن شهادات الشهود الذين شهدوا على شواربى باشا، وعلى حسين باشا واصف لم تكن قوية ولا متينة، فلم يروا أن الثمن دفع نقدا واختلفوا فى الأقوال هذه فضلا عن عدم معرفة الجوارى لذوات أشخاصهم فلم تعرف الجارية شواربى باشا مع أنه كان موجوداً فى الجلسة وبذلك لم يثبت الشراء بالأدلة والبرهان، واهم من ذلك إنكار المتهمين بالشراء وهو الركن المهم الذى تبنى عليه الأحكام. وذكرت الجريدة أن استحسان السردار وعدم استحسانه بتبرئتها لادخل له في البيانات ومع ذلك فلا يظن أحد أن إبداء كتشنر باشا رأيه فى هذه القضية يؤثر فى نزاهة أعضاء المجلس العسكرى لأنهم اتخذوا الحق والعدل أساس حكمهم وراعوا الخالق دون المخلوق، وإذا قيل أن البستانى اعترف بأن سيده اشترى الجوارى بثمانية وسبعين جنيهاً قلنا أن حضور البستانى وقت البيع والشراء بعيد عن التصور وعلاوة على هذا أنهم قالوا أنه اشترى الجوارى بستين جنيها فهناك اختلاف فى السعر(٦٣).

ويذكر كرومر أن هذه الحادثة نبهت ذوات مصر إلى وجوب التيقظ لواجبات والابتعاد عن أية شبة كذلك، فقد ثبت لديهم أن حكم المشترى هو كحكم البائع فى العقاب والمصريون أحوج فى هذا الوقت إلى الاتفاق إلى ما يفيد وإلى اجتناب الأمور التافهة التى تشين بهم، علاوة على عدم وجود أسواق للعبيد فى مصر، أما كرومر فيرى أن قيام فئة قليلة من العبيد بتهريب البضائع داخل البلاد وإحداث بعض من الشغب ينتج عنه صعوبة الحصول على أى عبد وأنه إذا كشف هذا الشراء زاد سعر العبد لأن تلك الأمور مراقبة بشدة(٦٤).

ويستطرد كرومر أنه عام ١٨٩٥ عقدت لذلك اتفاقية جديدة بين مصر والحكومة البريطانية نصت على إحكام وضبط القانون السارى فى مصر مع تعديل بعض الإجراءات فى المعاهدة السابقة بل أكدت المعاهدة أن محاولة إعادة العبد الحر إلى عبوديته يعتبر عملا إجرامياً(٦٥).

(٢) الصراع الدولى حول القضية:-

أخذت مكاتب التيمس تتناول مسألة قضية الرقيق وذكرت أن تبرئه اثنين من الباشاوات المتهمين فى هذه المسألة خطأ لأنه لم يرد فى معاهدة إلغاء تجارة الرقيق نص على عقاب المشترى مثل البائع، غير أن قضية على باشا شريف هى بخلاف ذلك لأن مسكنه كان مأوى للأرقاء فصار شريكا للتجارة.

ولكن بما أنه ادعى الانتماء إلى إيطاليا فلا يمكن محاكمته مالم ترفض حكومة إيطاليا دعواه. وقيل أن من شروط مجلس شورى القوانين أن يكون أعضاؤه وطنيين فكيف يكون إيطاليا ولا يخفى أن إيطاليا لم تعترف بانتمائه إليها، وعليه فسيحاكم بعد محاكمة المتهمين مباشرة، وفى نفس الوقت وهبت إنجلترا لإيطاليا مصوع وكسلا فكيف تم اتخاذهما فى هذه المسألة الجزئية الشخصية، ولكن لو كان «على باشا شريف» منتميا إلى فرنسا لثبت انتماؤه بعكس ما حدث(٦٦) وتستمر مكاتب التيمس فى الإسكندرية فى نشر رأيها عن مسألة الرقيق بعد أن صار لهذه الحادثة أهمية أكثر من أية حادثة أخرى، وقد ذهب المتباحثون مذاهب شتى فى تأويل هذه الحادثة واستطلاع أسبابها الحقيقية وهم وإن اختلفت آراؤهم بهذا الصدد إلا أنهم أجمعوا على أن حضور النخاسين وعرضهم بضاعتهم البشرية على شريف باشا واصحابه دون غيرهم من الذوات والوجهاء بالقاهرة يُعدّ فهى دسيسة إنجليزية قصدوا بها التشفى والانتقام منه بصفة أنه رئيس مجلس شورى القوانين الذى كان يعارض فى بقاء مصلحة إلغاء الرقيق ويبرهن على قلة الحاجة إليها بزوال معنى الاسترقاق من عقول المصريين.

وهذه الحادثة التى أذاعتها شركات البرق قد وضح صداها على صفحات جريدة التيمس والستندرد وغيرهما مشفوعا بالسخط على المصريين والتصميم على مطالبه الحكومة البريطانية بأن تستولى على أعالى النيل نهائيا لتقطيع الطرق على النخاسين وأن تتبع خطة الشدة فى معاملة المصريين ردعا لهم على مزاحمتها فى هتك حرمة النواميس وتمزيق ستار العهود ولكن الحق لا يعدم أنصاراً يقوون دعائمه.

وبصرف النظر عن البحث فيما إذا كانت الحكومة محقة فى إلقاء القبض على أولئك الباشوات الذين يبعد عن النظن أنهم اقدموا على ابتياع الرقيق فإنه إذا ثبت أنهم فعلوه فإن ذلك لا يكون منهم بنية الاسترقاق وإحياء معالمه المندثرة.

أما إذا ثبت أو كاد يثبت أن للمآرب

الإنجليزية يدا فى هذه الحادثة فليست هذه بأهم من دسائس الاستيلاء على مصوع وكسلا وهرر وغيرهما من الملحقات السودانية(٦٧).

كانت سياسة الإنجليز معلومة بعد احتلالهم لمصر سنة ١٨٨٢، خصوصا وأن مصر كانت تمتلك ساحل الصومال وهرر وجزءا من شمال الحبشة والسودان حين أكدت بريطانيا للدول العظمى أن احتلالها هو احتلال مؤقت، على أن بريطانيا أدركت أهمية أعالى النيل بالنسبة لمصر فطالما هذه الأجزاء فى أيدى دول متأخرة فلا خطر منها على وادى النيل ومصر.

وبالرغم من الاحتلال المؤقت لمصر فى نظر الإنجليز فإنهم لم يرغبوا فى توسع آية دولة على البحر الأحمر أو فى أعالى النيل وكان خوفهم أكثر ما يكون من فرنسا، وفى سنة ١٨٨٤ اتخذت بريطانيا خطوة إيجابية على ساحل أفريقيا الشرقى وذلك باحتلالها ساحل الصومال البريطانى. وفى سنة ١٨٨٥ احتلت إيطاليا ميناء مصوع، ومصوع كانت ملكا لمصر معنى ذلك أن احتلال إيطاليا لمصوع قد تم بموافقة أو بتحريض من بريطانيا.

وتحليل الفرنسيين لهذا الموقف كما ذكره بعض المؤرخين هو أن بريطانيا كانت فى مأزق بسبب حركة المهدى واحتلاله للخرطوم كما أن بريطانيا كانت لا تخشى إيطاليا كما تخشى فرنسا، فمن الطبيعى أن يتفق الطرفان حتى تصبح إيطاليا عونا للإنجليز ضد الدراويش من ناحية والفرنسيين من ناحية أخرى.

لهذه الأسباب أعطيت مصوع إلى إيطاليا ثم شجعت على تأسيس مستعمره إرتيريا وإرسال حملات علمية وتجارية إلى إقليم هرر، كذلك تفاهمت الدولتان سرا على أن جميع الأراضى الحبشية تعتبر دائرة نفوذ لإيطاليا وتستطيع أن تؤسس فيها إمبراطورية، كما سمح الإنجليز أيضا لإيطاليا باحتلال كسلا مؤقتا، وكسلا فى ذلك الوقت كانت فى يد المهدى(٦٨).

وبهذه السياسة تستطيع بريطانيا أن تصطاد ثلاثة عصافير بحجر واحد.

أولها: الإيطاليون سيقفون سدا أمام المهدى فى الشمال، وثانيها: السماح للإيطاليين بمد دائرة نفوذهم فى الحبشة إلى ما أصبح فيما بعد بالصومال الإيطالى ويجعلهم يقفون سدا أيضا أمام حركة الفرنسيين من الساحل الشرقى نحو السودان. وثالثها: أن الحليف الإيطالى الذى قد يستطيع أن يقف سدا أمام الدراديش لابد أن يصاب بكارثة على أيدى الأحباس.. وعندئذ تدخل بريطانى الحبشة على جثة الدراويش الذين ذبحهم

الإيطاليون وعلى جثة الإيطاليين الذين ذبحهم الحبشيون، وعلي جثة الحبشيين الذين أفناهم الدراويش والإيطاليون.

على أن أطماع إيطاليا لم تقف عند الجزء الشمالى بل كانت تطمع فى هرر والحبشة خاصة بعد أن أخلاها المصريون ١٨٨٥، لذلك نجدها بدأت فى الاتساع من مصوع نحو الحبشة فاحتلت مناطق كثيرة فى الداخل أحيانا بالقوة المسلحة، وأحيانا أخرى بواسطة بعثات علمية وتجارية.

وكانت إيطاليا فى نفس الوقت على اتصال بريطانيا لتنفيذ سياستها الاستعمارية وقد أثار هذه الانتصار مخاوف فرنسا ففاتحت بريطانيا للاتفاق على عدم احتلال هرر ومقاومة احتلالها بواسطة دولة أوربية أخرى، فأحرجت الحكومة الإنجليزية لأن تفاهمها مع إيطاليا كان على أساس اعتبار جميع الإمبراطورية الحبشية مرتعا للاستعمار الإيطالى، ولكنها فى نفس الوقت لم ترغب أن تظهر لفرنسا نياتها أو اتفاقها مع إيطاليا فكانت النتيجة أن اتفقت «الدولتان» إنجلترا ـ فرنسا على عدم الإخلال باستقلال هرر أى تبعيتها للحبشة طبقا للمعاهدة التى عقدت فى فبراير سنة ١٨٨٨.

وقد طالبت إنجلترا فرنسا بجعل هذه المعاهدة سرية ولم يعرف سرها إلا سنة ١٨٩٤ وكان الغرض من جعلها سرية هو عدم إغضاب إيطاليا التى تفاهمت بريطانيا معها على عكس ما جاء فى هذه المعاهدة، وبعد ذلك استندت إيطاليا إلى معونة إنجلترا فى صراعها مع إمبراطور الحبشة ومضت فى تنفيذ سياستها تجاه الحبشة خاصة عندما أبرمت المعاهدة الشهيرة فى مايو سنة ١٨٨٩ والتى بمقتضاها اعتبرت الحبشة محمية إيطالية.

ونتيجة لمساندة بريطانيا لها وقع الطرفان اتفاقيتين فى سنة ١٨٩١ الأولى فى ٢٤ مارس وكانت خاصة بتخطيط مناطق النفوذ بين البلدين فى شرق أفريقيا، والثانية في ١٥ أبريل وكانت خاصة بمناطق النفوذ على ساحل البحر الأحمر الغربى من جنوب سواكن حتى النيل الأزرق.

وكان الإيطاليون يرغبون فى الحصول على اعتراف بريطانيا بادعاءاتهم أما عن الجانب البريطانى فقد كان هناك خوف دائم من أن تنهار قوة الدراويش فى السودان قبل أن يكون لدى مصر الفرصة لاسترداد أراضيها السابقة وبذلك وقعت الاتفاقيتين السابقتين اللتين حددتا النفوذ الإيطالى(٦٩).

وبعد الإطلاع على اتفاق ١٥ أبريل سنة ١٨٩١ نجد المادة الثانية منه تعطى

إيطاليا الحق فى احتلال كسلا والبلاد المجاورة لها حتى نهر العطبرة بصورة مؤقتة وفى حالة الضرورة الحربية فقط، واعترفت الحكومة الإيطالية بأن احتلالها لتلك المناطق لا يلغى حقوق السيادة عليها لمصر، وتعهدت الحكومة الإيطالية فى المادة الثالثة بالامتناع عن إقامة آية منشآت على نهر عطبرة قد تؤثر على كمية المياه. وكان معنى هذا الاتفاق أن إيطاليا تعترف بأن لمصر مصالح فى حوض النيل وبذلك تمكنت إنجلترا من أبعاد الخطر الإيطالى عن وادى النيل.

غير أنه فى هذا الاتفاق اعترفت بريطانيا بكل أثيوبيا إلى جانب كسلا وستار اللتين كانتا تابعتين لمصر داخل مناطق النفوذ الإيطالية، لكن يخفف من هذا أن إنجلترا إذا كانت قد أطلقت يد إيطاليا فى احتلال كسلا والجهات الممتدة إلى نهر العطبرة فإن الحكومة البريطانية تمكنت بأن يكون هذا الاحتلال مؤقتا واشترطت أن تكون الضرورة الحربية هى الداعية لذلك(٧٠) وبذلك أعطت الحكومة البريطانية للسلطات الإيطالية الحق فى طرد الدراويش من كسلا واحتفظت بحق مصر فى استردادها من إيطاليا فى الوقت المناسب مع العلم أن هذا الاتفاق تم دون علم الحكومة المصرية كما يتضح من خطاب «تجران باشا» وزير الخارجية المصرية إلى «جرانفيل» سردار الجيش المصرى فى ٢٨ مايو ١٨٩١ (٧١).

بعد هذه الاتفاقية أصبح الإيطاليون يتحينون الفرصة لنشر نفوذهم فى المناطق التى سمحت لهم بها اتفاقية ١٥ أبريل، وعلى الأخص كسلا التى أراد الإيطاليون أن يطردوا أنصار المهدى منها حتى يبعدوا خطرهم عن ارتيريا إلى جانب موقعها الهام.

وفى نهاية ديسمبر ١٨٩٣ حاول كريسبى رئيس الوزراء الإيطالى مدّ نفوذ إيطاليا السياسى إلى السودان الشرقى وذلك بالاستيلاء على كسلا بمقتضى اتفاق ١٥ أبريل ١٨٩١، وفى فبراير ١٨٩٤ اقترح أن يقوم تعاون مشترك بين السلطات الإنجليزية فى سواكن والسلطات الإيطالية فى مصوع ضد «عثمان دقنة» ثم ما لبث أن تقدم الإيطاليون بعد أسبوع بخطة للعمل المشترك ضد المهديين وكان المشروع يتلخص فى أن يبادر أحد الطرفين بنجدة الطرف الآخر فى حالة وقوع هجوم عليه، ودارت المباحثات بين الطرفين لذلك حتى أشار المبعوث الإيطالى إلى أن وجود أنصار المهدى فى كسلا يسبب ارتباكا شديدا للحكومة الإيطالية، علاوة على أن للإيطاليين الحق فى كسلا بمقتض اتفاق ١٥

أبريل سنة ١٨٩١ بصورة مؤقتة(٧٢).

وحتى نهاية مارس سنة ١٨٩٤ كان الإيطاليون ما يزالون يرددون الاقتراح الخاص بالتعاون بينهم وبين البريطانيين للقيام بعمل مشترك ضد زى هجوم للمهديين، وكانت الحكومة البريطانية لا تزال تعارض خطة للهجوم على كسلا، وهنا سألت الحكومة البريطانية اللورد كرومر عما إذا كان لديه ما يمكن قوله بخصوص التعاون فى الأغراض الدفاعية وبعد أن استشار كرومر المستشارين العسكرين فى مصر أرسل فى ٣٠ مارس سنة ١٨٩٤ إلى وزير الخارجية يقول: «أن ما يمكن القيام به من كلا الجانبين هو أن يقوم كل جانب بإبلاغ الآخر عما يعلمه عن تحركات المهديين ونواياهم وأنه يستحسن أن يستقل كل جانب فى العمل عن الآخر»، وفى ١١ أبريل من نفس العام أبلغ اللورد كمبريلى سفير إيطاليا فى لندن باعتراض كروم واقتراحه الخاص بتبادل المعلومات العسكرية عن نشاط المهديين(٧٣).

وعندما يئست الحكومة الإيطالية من إمكان القيام بعمل مشترك مع السلطات المصرية فى سواكن قرر الإيطاليون من جانبهم العمل ضد أنصار المهدى فى كسلا واستخلاصها من أيديهم(٧٤).

ولقد كان احتلال كسلا بهذه الصورة من جانب الإيطاليين مفاجأة غير سارة لحكومة لندن التى انزعجت كثيرا من الخبر ولكن الحكومة الإيطالية رأت أن تهدئ مخاوف الإنجليز فأرسل وزير خارجية إيطاليا رسالة خاصة إلى السفير البريطانى فى روما ذكر فيها أن عملية الاحتلال الإيطالى لكسلا لا تلحق أى ضرر بأية مسألة إقليمية بل أنها تحفظ مصوع وسواكن من آية هجمات جديدة قد يقوم بها المهديون وتضع إيطاليا فى مركز المشترك مع إنجلترا فى احتلال الأراضى المصرية نظرا للمصالح المشتركة بين البلدين(٧٥).

وعلى الرغم من انزعاج الحكومة البريطانية لاستيلاء الإيطاليين على كسلا لكنها رغبت فى الحصول على تأكيدات رسمية بالتزام إيطاليا باتفاق ١٥ أبريل سنة ١٨٩١ من حيث اعتبار احتلال كسلا لا يتعارض مع حقوق السيادة المصرية عليها، وأنه من الممكن أن تستردها الحكومة المصرية من إيطاليا فى الوقت المناسب وأصبح من المعتقد أن صدور مثل هذا التعهد من جانب حكومة كريسبى سوف يكون له أثر طيب فى القاهرة والاستانة، وعندما قدم كريسبى هذه التعهدات رضخت إنجلترا لسياسة الأمر الواقع، وما

لبث أن توغل الإيطاليون غربا حتى الضفة الشرقية لنهر العطبرة الذى أصبح فاصلا بين أملاكهم وأملاك المهديين وعلى هذا فبعد استيلاء إيطاليا على كسلا واطمئنانها على موقف إنجلترا بدأت إيطاليا تتفرغ لبسط سلطانها على أثيوبيا وإدخالها فى منطقة نفوذها(٧٦) وفى ٥ مايو سنة ١٨٩٤ وقعت بريطانيا مع إيطاليا اتفاقية ثالثة وتضمنت أيضاً اعتراف بريطانيا بدائرة نفوذ إيطالية تمتد من ساحل ارتيريا وتشمل جميع الحبشة وتنتهى على ساحل المحيط الهندى بما فيها الصومال الإيطالى وفى نفس الوقت تقف هذه الاتفاقية سدا ضد آية محاولة للفرنسيين للتوغل غربا من الصومال الفرنسى(٧٧).

طبقا لتلك السياسة والاتفاقيات المعقودة بين الجانب البريطانى والإيطالى امتنعت إيطاليا عن الاعتراف بالرعوية الإيطالية الممنوحة إلى رئيس شورى القوانين (على باشا شريف) فى قضية الاتجار بالرقيق حتى لا يتعارض ذلك مع تلك المصالح المشتركة.

ولذلك لا ندرى كيف يتهم وكلاء الاحتلال أفاضل الأمة المصرية بتهمة الاسترقاق ولا يلصقون هذه التهمة بقساوستهم ومبعوثيهم فى أفريقيا الذين يحرضون النخاسين على إحضار الأرقاء إليهم لشرائهم ثم يسعون بعد ذلك أنهم يشترونهم لعتقهم مع أنهم يبيعونهم بأضعاف ما اشتروهم به. على كل حال فالإنجليز بسياستهم هذه نفروا القلوب منهم وأوغروا الصدور عليهم. وهذا الحال مناف لعدالتهم وحرصهم على التمسك بالمبادئ فمن واجب الحاكم التسامح عند المقدرة، وهنا اظهر الإنجليز الاعتدال فى قضية مماثلة وهى «قضية الرجل المهندس الإنجليزى» الذى أطلق الرصاص على ساعى التلغراف جهرا على رؤوس الأشهاد علاوة على اعترافه بفعلته فكان الأولى ضبطه وحبسه ولكنهم لم يفعلوا مع أن فى القضيتين الأمرين تشابهاً فنجد التهمة ثابتة على الطرف الواحد والقوانين تجمع على محاكمته ورغم ذلك لم يسجن، ونجد فى الطرف الأخر التهمة مظنة للاشتباه ولم تثبت بالبرهان، فضلا عن عدم وجود نص صريح بمعاقبته ومع ذلك سجن (على باشا شريف). وإذا قيل أن الحكومة لم تعاقب المستر «فيجر الإنجليزى» باعتباره من رعايا الإنجليز ورأت أن تعاقبه بعقاب مناسب غير السجن مما يدل على عدم العدل فى إصدار الحكم رغم تشابه القضيتين.

إذا كانت الحكومة المصرية أو الإنجليزية تعرض لنا هذه الحادثة فلماذا لم تطبقها على كبار المصريين، والكل يعرف أن

أولئك الذوات من ورث المجد والسيادة أباً عن جد فلو عوقبوا بغير هذه الطريقة (الفضيحة) لكان أولى أن يغرموا المبالغ ليذوقوا شدة العقاب وكانت تلك الوسيلة تأتى بالنتيجة المرجوة وهى قطع دابر هذه التجارة، ففى جميع القوانين هناك درجات فى عقاب الذنب الواحد ومن نتائج تلك المسألة السيئة على الحكومة المصرية فإنه لا يخفى أن الإنجليز سعوا بكل قوتهم لإبطال اختصاصات قناصل الدول حتى تصبح وظيفة القنصل مقصورة على التجارة والمسائل الاستعمارية والتأمل فى الزراعة أو الصناعة الداخلية كالجارى فى الممالك الخارجية، فإن قناصل الدول لا يحكمون فى قضايا رعاياهم المقيمين فيها كالقضايا الجنائية، فالإنجليز يودون جعل أعمال قناصل الدول مقصورة على السياسة فقط لا القضاء والحكم.

ولا يخفى أن سبب انتماء على باشا وغيره من الذين انتموا إلى الدول الأجنبية فى السابق هو وقاية لأنفسهم من عوامل الاستبداد فرغبوا التخلص من ذلك، ولا يخفى أيضا أن مسألة طلب الحماية قد انقطع منذ تولية توفيق باشا. ولكن قد كادت أن تعود تلك الحالة فصار للحمايات الأوربية شأن عظيم فى مصر، وهكذا صار من الأسلم آن تسن الحكومة المصرية قانونا توضح فيه العقوبات بما يوافق العقل والحكم وتوضيح ذنب البائع والمشترى وأن تضع ذلك القانون فى أيدى أناس يدركونه ويعرفون عادات البلاد وأخلاق أهلها(٧٨) ورغم تلك المباحثات تستمر الصحف فى نشر اللوم تجاه السفن الإنجليزية التى تحمل الأرقاء ولو التفتت جريدة التيمس والستندرد وتأمل وكلاء الاحتلال وصناع الدسائس إلى ذلك الموقف لاعتراهم الخجل لأن حيلهم لم يعد يقتنع بها أحد(٧٩).

وبما أن أعضاء حادثة الرقيق كانوا من أعضاء مجلس شورى القوانين، ولأعضاء مجالس آيه أمة اختصاصات فلا يجوز حبس أحدهم، بل إذا وقع من أحدهم خطأ عينت لجنة من أعضاء المجلس للنظر فى المسألة كما حدث فى قضية «مستر بارنل» التى وجهت إليه التيمس تهمة إغراء الناس على القتل والفتك ونشر جوابات أدعى أنها بخطة ورسم صورتها فى جريدته وكان اشترها بخمسة آلاف جنيه، وهنا تكونت لجنة من مجلس النواب وبعد التحقيق ثبت بطلان أقوال التيمس ولابد أن لائحة مجلس الشورى تقضى بعدم حبس أحد من أعضائه طبقا لقرار يصدر منه.

غير أن الحكومة المصرية عاملت رئيس

مجلس شورتها (على باشا شريف) كما تعامل المجرمين، وكما هو معلوم لا يجوز حبس المتهمين إلا بعد الحكم عليهم وأنه لا يوجد فى القوانين المصرية ولا فى الأوامر الخديوية نص صرح بحبس الشارى، والذى حدث أن الحكومة المصرية أظهرت صرامة أثرت فى النفوس وأحدثت قيلا وقالا حتى ظن الناس أنها مكيدة لأنه كيف تيسر لهذه القافلة الإتيان إلى مصر وجميع الدروب فى أيدى القوة العسكرية التى ضباطها من الإنجليز بصرف النظر عن المراكب التى تطرف فى جهات سواحل البحر الأحمر والقوة العسكرية مقيمة فى وادى حلفا وهى واقفة بالمرصاد للآتين من الأقطار السودانية.

والعجب أن هؤلاء التجار لم يعرضوا بيع الجوارى إلا على نخبة من المصريين مع أنهم فى غنى عنهم لوفرة ثروتهم أو كثرة خدمهم ولو باع هؤلاء التجار هاته الجوارى لغيرهم لما جعل لها أحد أهمية.

تلك هى بعض الدائرة بين المصريين، أما اعتراض الناس على «نوبار باشا» بأنه لما بلغه الخبر طلب إظهار الشدة لهم ومحاكمتهم وعدم مراعاة شيبة أحد منهم فنقول أن «نوبار باشا» رأى أنه إذا لم يظهر أمام الإنجليز غضبه لهذا الأمر وأنه عمل على استئصال هذا الشر انقلبوا على الحكومة المصرية وادعوا عليها بأنها ميالة إلى الاستعباد وأن الشرقيين مجردون من الإنسانية، ولذلك رأى أن يستحسن رضاهم عن الحكومة المصرية وآثر التشديد على من اتهموا بشراء الرق ومحاكمتهم حسب القانون، والذى حدث أن قلم الرق رسخ من هذه الحادثة بعد أن كان المراد إلغاؤه فى هذه السنة مع أنهم لو انصفوا لسلموا بأن هذه الحادثة هى القاضية على بقايا تجارة الرق فى مصر إلي الأبد.

وترى جريدة الوطن أن عقلاء الوطنيين كان يجب أن يتخذوا من حادثة على باشا شريف والشواربى باشا درسا وعبره ليكونوا متيقظين متحفظين على مصالحهم مراعيين القوانين بل من الواجب أن تزيدهم دراية وتجربة ومعرفة بالمكائد وسوء المقاصد فيتخذوا الحق دستورا لهم والقوانين العمومية مركزا يعتمدون عليه، وبما أن أعضاء مجلس شورى القوانين من الرجال النبهاء فلابد أن يتخذوا من هذه الحادثة دليلا على آرائهم الحرة الوطنية الصادقة وأن يتمسكوا بعدة القانون فى جميع الأحوال(٨٠).

وتستمر القضية حديث جميع الصحف فتذكر أنه لابد من تعيين رئيس لمجلس شورى القوانين عوضا عن «على باشا شريف» ليس لأنه ثبت عليه شيء فى

مسألة الرقيق أو لأنه ثبت انتماؤه إلى دولة أجنبيـة، بل لأن صحـتـه لا تساعده على الاستمرار فى هذه الوظيفة لأنه لولا ما اعتراه من الدوار فى سجن عابدين لما عزموا على حجزه بحجز آخر أضر بصحته ضررا بالغا، وقد حضر طبيبه الخاص(٨١) لعلاجه.

ومن المعلوم أن أعمال مجلس شورى القوانين تحتاج إلى أعمال الفكر والنظر فيستحسن تعيين خلافه على رئاسة المجلس، ومسألة إعادته إلى وظيفة أو تعين خلافه فهى من الأمور الثانوية.

أما الأمر المهم فهو تنقيح قوانين هذا المجلس وتوسيع نطاقه بما يلائم تقدم مصر أو تمدن هذا العصر، فمن يطلع على التقارير التى حررت عن تقدم مصر ورفاهيتها وسداد ماليتها وحسن إدارتها لرأى أنها تدل على أنها أعظم من أى مملكة أوربية ولإتمام ذلك لابد أن يكون لها مجلس نواب مثل الممالك الأخرى. وأن يخص أعضاؤه بامتيازات كأعضاء مجلس النواب فى الممالك الأوروبية، ولا بأس من أن يكون أعضاؤه من المشرعين والأطباء والمنهدسين والتجار والزراعيين.

والمقصود من ذلك أن تضارع الأمة المصرية بعض الأمم التى ربما كانت أقل منها تمدنا، والغرض من هذا أن يحول لمجلس شورى القوانين المصرى بعض الحقوق المحولة لغيره من المجالس وأن يوسع نطاق اختصاصه.

ويبدى محرر التيمس الرأى حول مسألة الرقيق ويرى أن الكولونيل شيفر لم يظهر فى تلك المسألة أى نوع من التبصير بل أظهر منها غاية من التهور، ولم يكتف بذلك بل نسب إليه هذه العبارة عدة مرات فمرة قال أنه «تهور وانقض على المتهمين كما ينقض الحيوان الكاسر على فريسته».

ومرة أخرى يقول أنه« من سوء الحظ استعجل ولم يتحل بالصبر» ثم قال بما أن المتهمين من ذوات الأمة فكان لا داعى إلى هذه الشدة إذ لا يخشى أن يهربوا وأن هذا الحال ساء جناب الخديو المعظم ورئيس وزارئه بل حمل الأهالى على حب المتهمين والتعلق بهم.

ثم أظهر استغراب الإنجليز على محاكمتهم فى مجلس عسكرى واعتذر عن ذلك بقوله «جرت العادة قبل إنشاء المحاكم الجديدة أن الحكومة كانت تحيل القضايا المختصة بإلغاء الرقيق والرى وتحصيل الضرائب وغيرها إلى المجالس العسكرية وأنه لا لزوم إليها الآن مع وجود المحاكم المحلية المنتظمة.

ثم أثنى على المجلس العسكرى لأنه

نصف واعترف بأن هذه القضية كانت من المشاكل، وأنه كان يصعب على محكمة عليا الحكم فيها لعدم صراحة الأمر الخديو(٨٢).

وفى نفس الوقت والعدد عدل محرر التيمس رأيه فيما قاله وذكر أن الرأى العام ذهب إلى أن سبب تبرئة الباشوات هو لمالهما من رفعة المكانة. ومع أن البيانات الدالة على أخذ الجوارى إلى بيوتهما مع معرفتها بذلك كانت مستوفية إلا أنه لم يؤخذ منها أن الباشا قد اشتراها وهذا سبب تبرئتها، أما السردار فكان منشرحا من حسن نظام المجلس العسكرى، ومن حسن سير المرافعة لكلا الفريقين وكان مؤلفا من احسن الضباط الوطنيين ورئيسه الماجور جنيرال، غير أن تصرف المصريين هذا أوضح عدم لياقتهم لحكم أنفسهم(٨٣).

ومن اعتراضات محرر التيمس أيضا أنه «حرر فى افتتاحية الجريدة جملة ذكر فيها نتيجة الحكم وعدم تصديق كتشنر باشا على براءة المتهمين».

وقال لا نعرف نتيجة عدم تصديقه علي تبرئة بعض المتهمين ولابد من عرض هذا الحكم على الخديو المعظم، فهو له الحق فى أن يعفو عن من يشاء ولكن لا يمكن لأحد أن يتجاهل نتائج المحاكمة، فتدل على أن رعايا الحكومة المصرية مهما كانت رفعة درجاتهم ومهما كانت درجاتهم لابد من أن يذعنوا لشريعة البلاد.

كما ذكر أن على باشا شريف تمكن من إيقاف محاكمته بدعوى أنه حماية إيطالية ورغم أن قنصل إيطاليا أيد دعواه إلا أن حكومة روما لم ترض بذلك.

وقد استغرب الإنجليز فى إنجلترا من احالة مثل هذه القضية إلى مجلس عسكرى وإيضاح ذلك بسيط لأن إجراء العدالة فى مصر كان اسما بلا مسمى قبل إصلاح المحاكم الأهلية.

ومن هنا يتضح أنه لم توجد محاكم فى مصر يعتمد عليها كما أصر الأمر الخديوى سنة ١٨٧٧ بالغاء تجارة الرق فأحالت الحكومة محاكمة من ينقض هذا الأمر إلى مجلس عسكرى، وكانت هذه المجلس العسكرية لا تزال موجودة وجعلت قوانين هذه المجالس شبيهه بقوانين مجالسنا العسكرية فى انجلترا(٨٤).

ورغم تلك القضية وما أحدثته من رد فعل علي الأهالى والمجتمع المصرى فقد ذكر اللورد كرومر فى تقريره عن مصر والسودان: «أنه لا يخطئ من يقول إن تجارة الرقيق قد بطلت فى الوجه البحرى، أما الوجه القبلى فقد حدثت فيه حادثة

ذات شأن فى ديسمبر سنة ١٩٠٥ بين جنود مصلحة منع الرقيق وعربان العصابات النازلين فى الصحراء الشرقية بين النيل والبحر الأحمر.

ولذلك أرسلت دورية إلى ساحل البحر الأحمر بناء على بلاغ من بعضهم ولكنها وصلت متأخرة فلم يستطع منع النخاسين عن إنزال قافلة من الرقيق إلى البحر، ولكن الدورية تمكنت من معرفة المكان الذى كانوا نازلين فيه فدار القتال بينهم مما أدى إلى تشتيت العربان واستولى الجنود على بعض جمالهم وبنادقهم.

وعندما علم الكابتن« مكمردو» بالخبر ألف دورية أخرى وانضم إليها فصيلة من رجال خفر السواحل ولم يمض خمسة عشر يوماً حتى قبضت على زعماء الجناة فحكم على عشرة منهم بالأشغال الشاقة لمدة خمسة عشر عاما وعلى واحد مدة ست سنوات.

أما تجارة الرقيق فى قنال السويس فلم يصل إلى مصلحة منع الرقيق خبر عنها فى السنة الماضية، ولكن ذلك لا يدل على أن النخاسة قد بطلت إذ يحتمل أنها كانت لا تزال تجرى سرا أما فيما يتعلق باستخدام العبيد فى البيوت؛ فقد كتب «سلاتين باشا» بعد ما زار جميع أطراف السودان ما يأتى:

«لا أظن أن أحدا من العبيد نساء كانوا أو رجالا يجهل الآن أنه غير مضطر إلى البقاء عند مخدومه، ويؤكد أن كل العبيد صاروا يعرفون قوانين الرقيق ومتى كان لأحد منهم شكوى على مخدومه فإنه لا يتأخر عن عرضها على الحكومة(٨٥).

(٤) أثر القضية على الحركة الوطنية:

نشرت جريدة الأهالى كلمة وجهت إلى الأعضاء المنتخبين بمجلس شورى القوانين حول مسألة الرقيق، وقد ذكرت فيها أسباب تداول الأقوال واختلاف الظنون فى نوايا ورغبات أعضاء المجلس فروى بعض الرواة إصرارهم على الاستقالة استكبارا واستنكارا لما حل برئيسهم، وحذورا مما عساه أن يصيبهم إذا تداول المجلس مرة أخرى آمرا لا يرضاه المحتلون، وقرر فيه ما يخالف أمانيهم، كما حصل فى العام الماضى عند البحث عن مصلحة الرق التى كانت سببا أن لم يكن لتدبير مسألة الرقيق وكانت باعثا على الشر والقوة اللتين صار اتخاذهما مع الباشوات وهو ما اعتبره العموم شبه انتقام من رئيس المجلس وبعض أعضائه، ومن هنا نقول اهتمت الحكومة والمحتلين معا باستبدال الرئيس على باشا شريف لكونه باع وطنيته بغير ثمن طالبا النجاة ارتكانا

على أن هذا العمل قد جعل شرفه ووطنيته المصرية مصابين بنوع من المساس الذى لا يحتمل معه بقاؤه فى الرئاسة على مجلس الأمة، ومنها أن الأعضاء غير راغبين ذاتيا عن بقائه رئيسا عليهم لقلة عالميته وخمود عزيمته وعدم إحرازه للصيفات الكمالية اللائقة لذوى المناصب الخيرة والرتب الرفيعة.

وتستمر الجريدة فى شرح موقفها فتذكر وإن كنا نوافق الأعضاء على عدم استكمال الرئيس جميع الصفات التى يجب أن يتحلى بها كعنوان الأمة ورئيس مجلسيا كما ذهب إليه أرباب القول الأخير، إلا أننا نرى أن السكوت من حضرات الأعضاء عن المجاهرة بهذا الإحساس منذ ما تألف منهم عقد هذا المجلس تحت رئاسته عدة سنين والمناداة به فى هذه الأيام أمر لا يليق بطهارة الذمم وسمو المروءة والهمم.

وأخذت جريدة الأهالى فى توجيهه بعض عبارات اللوم على الأعضاء لقبولهم رئاسته واعتباره من الهمم الوطنية. ثم طرحت الأهالى سؤالا على هؤلاء الأعضاء وهو:ـ

أيها الأفاضل الأجلاء حضرات أعضاء الشورى خبرونا بالله عليكم ما هى أهمية المجلس الذى تطلبون لرئاسته شهما متحليا بالصفات السامية».

فإن جاوبتمونا بأن للمجلس أهمية عظمى لا يعرفها إلا الله وله أيضاً من الخصائص ما لا يدخل تحت الكيف ولا الحصر وقلنا لكم لقد تنازلنا جدلا عن السؤال الذى اجبتمونا عليه بجواب يستفاد منه أننا لم نكن أهلا لمعرفة أهمية مجلسكم السامى».

ثم وجهت الأهالى سؤالا آخر وهو:
ـ

نسألكم بالله أن تتكرموا على الأهالى بإيضاح شامل لبيان المنافع التى عادت على البلد من اجتماعتكم والفوائد التى تمتعت بها الرعية فى ظلالكم.

فإن قلتم أن أموال الحكومة قيدتموها فى تصرفاتها بقيود تكفل مصلحة الأهالى فكيف سمحتم لمصلحة الرى بمليون جنيه تصرفها بغير سؤال ولا حساب».

وتوالت التهم عليهم من جانب الأهالى ثم طرح عليهم هذا السؤال الأخير: ـ

هل تجيبوننا إن سألناكم عندما قرر إلغاء مصلحة الرقيق لعدم الحاجة إليها لم تقرروا فى الوقت ذاته إلغاء مجلس شورتكم لعدم الحاجة إليه».

«كذلك أن مصلحة الرقيق هى أشد

وطاء منكم على الحكومة أقوم قيلا فأنها نافذة الأوامر متبعة النواهى(٨٦).

ونتيجة لما نشر بالنسبة لعلى باشا شريف فقد جرت مباحثات سرية بينه وبين الإنجليز ووساطتهم تمت تسوية القضية على أساس عدم محاكمته بسبب المرض على أن يعترف بجرمه وأن يستقيل من رئاسة مجلس شورى القوانين.

وفى ٢٧/٩/١٨٩٤ حرر على باشا شريف» تقريرا أمضاه بحضور بعض الضباط الإنجليز المكلفين من قبل السردار بمقتضى أمر عسكرى خصوصى «وبحضور محاميه جاء فيه : ــ

(اقر أنى اشتريت ثلاث سودانيات للخدمة بداثرتنا ويقين بالدائرة لحد يوم تسليمهن للحكومة، واعترف بأنى مذنب فى هذا الفعل لعلمى أن هذا غير جائز ولكن حصل ذلك منى بنوع الأهمال والأن قد ندمت وتأسفت على حصول ذلك وعليه حصول ذلك وعليه أطلب العفو والسماح من لدن أولى الأمر).

وبناء على ذلك فقد رأى السردار أن من فكره أنه ليس من الضرورى إدخال على باشا شريف أمام مجلس عسكرى عالى نظير دعوى الرقيق المقامة، وانتهى، الأمر بتصديق مكارم الحضرة الفخيمة الخديوية وصدر النطق العالى بالتصديق على قرار السردار(٨٧).

وهنا توالت جريدة الأهالى فى نشر أراء الجمهور حول موقف واقرار على شريف باشا، فذهب فريق منهم لتخطئة الباشا وفريق آخر أيد عمله ارتكانا على أن الضرورات تبيح المحظورات. «أما نحن فلم يكن من غرضنا اليوم أن نخطئ رأيا أو نصوب رأيا آخر، ولكن هدفنا أن نذكر ملاحظة دقيقة قد شغلت أفكار الخاصة من القوم وهى اعتقادهم أن عمل «على شريف باشا» قد حط بالأمة المصرية بأسرها وذلك لاعتبار صدور هذا العمل عن شخص يمثل الأمة بأسرها لكونه رئيس مجلسها، وثانيا لأنه من أعظم أمرائها وعين أعيان أسرها ولذلك فإن هذا الاعتراف يكفى أن تنضم فيه سائر أفراد الأمة المصرية من كبيرها لصغيرها.

ولكن تلك الجريدة التى خالفت رأى الجمهور فى هذه المسألة أخذت فى تحليل موقف شريف باشا كآلاتى: ــ

١ ــ إن على شريف باشا لم يصنع هذا إلا بعد أن وقع بين نارين.

أولهما :الموت مع المظلة إذا وقف فى موقف المحاكمة .

ثانيهما: الحياة مع المظلة أى لاعتراف

بكل ما اعترف به «فاختار الأمر الثانى.

٢ ــ إن على شريف باشا لم يعترف بكل هذه الاعترافات إلا بعد أن قبل استعفائه من رئاسة مجلس الشورى وصار فردا من الأفراد الذين لهم ما كسبوا وعليهم ما اقترفوا بل ذكر أنه قال لبعض أصدقائه «أحمد ربى على استقالتى من منصب الرئاسة قبل اعترافى بهذه الاعترافات التى كنت أفضل الموت على الإتيان بها حال كونى رئيسا لمجلس الشورى».

٣ ــ إن هذه الاعترافات قد صدرت عن على شريف باشا بعد أن التجأ لحماية دولة أجنبية وتخلى عن التبعية المصرية ثم أن الدولة الإيطالية قد تخلت عنه ولكن تخليا مبدئيا.

وقد أخذ القنصل الإيطالى بمصر الأوراق التى يستند عليها فى إيجاب الحق على إيطاليا بالمدافعة عنه ليعرضه القنصل على دولته.

حيئنذ يمكننا أن نعتبره إيطاليا أكثر من أن نعتبره مصريا ولا سيما أن الحكومة المصرية لم تعلن رضاها بقبوله تحت رايتها بعد أن استظل بغير حمايتها. وبهذه الملاحظة يمكننا أن نقول أن هذا الاعتراض صدر عنه وهو بين مصرى وإيطالى أن لم نقل وهو إيطالى، ولهذا فلا يلحق بمصر ولا أهلها أدنى عار، وعلاوة على أن اعترافاته آخذت منه بملء رضاه بل لم تؤخذ منه إلا بعد أن صار الكشف عليه من لجنتين طبيتين «بنتن واستبنج» المنتدبتين للكشف عليه وقد قررا أنه مريض بمرض يخشى منه على حياته وأنه مصاب بدوار فى رأسه(٨٨).

انتهت هذه المشكلة بتخليص الأكابر الذين اشتركوا فيها ولكن البلاد لم تتخلص من عواقب هذه الحادثة المشئومة لعل بعض هذه النتائج تظهر فيما بعد فيعلم الناس حقيقة حالهم ويدركون مماهم عليه من البلاد.

وترى جريدة الرأى العام أن البلاد نجت من الذل والإهانة التى كان البعض يتوقع حصولها لو حكم المجلس الحربى على هؤلاء الأكابر كما نجا الإنجليز من ثورة فى نفوس الناس مما ينتج عنها النفور، وقد تعلم المصريون من تلك الحوادث أن التظاهر بالعداء للمحتلين ليس بالشيء السهل وأن نفورهم من الإنجليز ونفور الإنجليز منهم معناه الذل والخسارة فالإنجليز يسايرون مع الزمان ومن سالمهم وتساهلوا معه ومن عاداهم شددوا الوطأة عليه، لكنهم يعلمون أن هؤلاء الأكابر مذنبون فى تلك القضية؛ فقد اشتروا هؤلاء.

الجـــــواري، ولكـنهـم ينـكرون هـذا الأمر»(٧٩).

تنقد جريدة الرأى العام موقف جريدة «المؤيد» في مسألة الرقيق عند اعتراف «على باشا شريف» بما وقع منه فى آمر تلك القضية فعيرته بالصدق وانتقدت إخلاصة ولم يرق لها قول الحق الصريح فلامته من بعد أن أخذت تناصره من قبل.

وترى جريدة الرأى العام أن هذا هو موقف المؤيد لأنها جريدة تتاجر بالكذب والنفاق وتعمل على قلب الحقائق وإنكارها فنجدها كانت راضية عن على باشا شريف أيام اقتدائه بها وإنكاره الحقيقة. أما الآن عندما أظهر الصدق صار خصما لها فلامته على ذمته. وتحلل جريدة الرأى هذا الموقف بأن مفكرى جريدة المؤيد يرغبون من وراء هذه القضية فى إيجاد باب للطعن على الإنجليز وإثارة الخواطر عليهم فى حالة محاكمة «على باشا شريف أمام المجلس العسكرى والحكم عليه بالسجن.

ومما ذكر عن تلك الجريدة أن صاحبها تذلل بين يدى وكيل الداخلية ومدير المطبوعات علهما يساعدانه على إلغاء الإنذار الذى وجه إليه فلم ينجح وعاد بمثل ما عاد من الأستانة بعد فشله فى الحصول على رتبة أو أنعام أو أى شيء يفتخر به بين الذين ينصرونه، وهذا الموقف ليس فيه أى استغراب لأنها جريدة تتلاعب بالحقائق وتتاجر بالنفاق والرذائل.

ولكن الغريب أن البلاد لم ترفض كتابات هذه الجريدة وأن الحكومة استمرت تعاملها بالرفق واللين في حين أن القضاء عليها كان أخف ما تستحقه من الجزاء للقضاء على جراثيم الثورة وأسباب سيطرة الجهل والاستبداد على العقول(٩٠).

خاتمـــة

بعد عرض تلك القضية على الساحة السياسية ومناقشتها فى الصحف من كل الجوانب يتضح أن انجلترا وجدت فى تلك الحادثة فرصة لتشويه سمعة بعض أعضاء مجلس شورى القوانين وخاصة رئيس المجلس (على باشا شريف) الذى طالب بإلغاء مصلحة منع تجارة الرقيق، كما اتخذتها وسيلة للإيقاع بالمصريين والحط من كرامتهم وقدرهم.

ولكن هذا لم يمنع المجلس من الاستمرار فى معارضة الحكومة المصرية الموالية للاحتلال وقد وضح ذلك عند مناقشة الميزانية سنة ١٨٩٥ بإلغاء دفع نفقات جيش الاحتلال من جانب الحكومة المصرية.

وقد وجدت فى هذه الحادثة فرصة أخرى للضغط على الحكومة لعقد معاهدة

جديدة تكون أكثر شمولا من معاهدة سنه ١٨٧٧ التى تنص على معاقبة مشترى الرقيق فاستجابت الحكومة المصرية وتم عقد هذه المعاهدة فى ١٢ نوفمبر سنة ١٨٩٥ وقد نصت على منع تجارة الرقيق، كما تعهدت الحكومة المصرية بنشر قانون خاص يتضمن عقوبات تفصيلية للمخالفات بتجارة الرقيق سواء البائعين أوالمشترين.

ومن المثقفين الذين كان لهم دور بارز في هذا المجال «أحمد شفيق باشا» الذى كان يدرس فى مدرسة العلوم السياسية فى فرنسا سنة ١٨٨٦ وفى أثناء الدراسة أعد رسالة تقدم بها لامتحان الدبلوم النهائى كان موضوعها: ـ

«إلغاء الرقيق فى مصر»

* * *

الهوامش

١ ـ عبد الرحمن الرافعى ـ عصر إسماعيل ج١ سنة ١٩٨٢ الطبعة التالية ص١٣

٢ ـ Modern Egypt . p. 495

٣ ـ إلياس الأيوبى تاريخ مصر فى عهد الخديوى إسماعيل باشا سنة ١٨٦٣ ، ١٨٧٩، ج٢ سنة ١٩٢٣ ص ٣١١

٤ ـ المرجع السابق. ص ٣١١.

٥ ـ عبد الرحمن الرافعى . المرجع السابق ص١٣٢

٦ ـ د طلعت إسماعيل رمضان. محمد شريف باشا ص٨٤ ـ٨٥ .

٧ ـ عبد الرحمن الرافعى ـ عصر إسماعيل. ج١ مرجع سابق. ص١٣٢ ـ١٣٣

٨ ـ محمد فؤاد شكرى. مصر والسودان. تاريخ وحدة وادى النيل السياسية فى القرن ١٩ القاهرة سنة ١٩٦٣ ص / ١٣ ـ ١٣١

٩ ـ جابرييل بير. دراسات فى التاريخ الاجتماعى لمصر الحديثة. ترجمة : عبد الخالق لاشين ـ عبد الحميد فهمى الجمال، القاهرة سنة ١٩٧٦ ص/ ٣٤٠.

١٠ ـ إلياس الأيوبى. تاريخ مصر فى عهد الخديوى إسماعيل باشا. مرجع

سابق. ص ٣١١ Modern Egypt . p. 495

١١ ــ جابرييل بيــر. المرجع السابق. ص٣٣٤.

١٢ ــ عــمــاد أحــمــد هلال شــمس الدين. الرقــيق فى مــصــر فى الـقــرن ١٩ص٣٥٢ رسالة مــاجستير منشورة ــ كليــة الآداب ــ جــامعــة المنصــورة. سنة ١٩٩٦.

١٣ ــ مــحــمــد فــؤاد شكرى: مصــر والسودان. المرجع السابق ص١٤٤.

١٤ ــ السـيد يوسف نصر ــ الوجود المصــرى فى أفريقــيا ١٨٢٠/١٨٩٩. دار المعارف القاهرة ١٩٨١ص/ ١٥٠

١٥ ــ مــحــمــد فــؤاد شكرى. المرجع السابق ص١٤٤/١٤٥.

١٦ ــ المرجع السابق ص١٤

١٧ ــ Modern Egypt . PO. Cit. P 497

١٨ ــ . PO. Cit. P 497

٢٠ ــ د. طلعت إسـماعيل رمـضان. محمد شـريف باشا مرجع سابق. ص٨٨ ــ ٨٩.

٢١ ــ د . طلعت إسماعـيل رمضان. مرجع سـابق. ص٨٩. ــ Modern Egypt . PO. Cit. P 497

٢٢ ــ صــالح رمـضــان: الحـيــاة الاجتـمـاعـية في مصـر عصـر إسمـاعيل القاهرة ١٩٧٧. ص/٥٨.

٢٣ ــ دفتـر المعيـة عربي. دفـتر قـيد الأوامر واللوائح والقـرارات والمنشورات، رقم س١/٢٣/٩(٣٣) وثيقة رقم ١٣٩ ــ ١١٥.

٢٤ ــ Modern Egypt . PO. Cit. P 498

٢٥ ــ طلعت إسـمـاعـيل رمـضـان: الإدارة المصرية في فترة السـيطرة البريطانية ١٨٨٢ ــ ١٩٢٢، الـقـــاهرة ١٩٨٣. ص١٨١/١٨٣، ميـخائيل بك شـاروبيم. الكافى فـى تاريخ مـصـــر الحـديث. ج٥ التحـقيق د. عبد الوهاب بكر . هيئة دار الكتب والوثائق القـومـيـة القاهرة ١٩٩٧. ص٥٧.

٢٦ ــ Modern Egypt . PO. Cit. P 502

٢٧ ــ محمد فريد. تاريخ مصر ابتداء من سنة ١٨٩١ القاهرة ١٩٧٥. تحقيق د. رؤوف عباس حامد (ص) ٢١٣.

٢٨ ــ وهو اليوزباش «محمد ماهر».

٢٩ ــ مـذكـرات: الاميـرة جـويدان. القـاهـرة دار الهـلال/ ١٩٨٠. ص١٣٥، المؤيد/ السنة الخامسة ٢٧ أغسطس ١٨٩٤ ــ ٢٦ صفر ١٣١٢ هـ .

٣٠ ــ المؤيد: ٢٨ أغسطس ١٨٩٤، ٢٧ صفر ١٣١٢هـ .

٣١ ــ الذى رأت فيه وجوب الإنذار بأن من يتاجر مع مشترى الرقيق الذى يستغله الجلابة يعاقب معاقبه البائع.

المؤيد / ٣٠ أغسطس ١٨٩٤، ٢٩ صفر ١٣١٢هـ .

٣٢ ــ الكافى فى تاريخ مصر الحديث. مرجع سابق ص٨١، ٨٢ .

٣٣ ــ المؤيد: ٢٨ أغسطس ١٨٩٤م، ٢٧ صفر ١٣١٢م.

٣٤ ــ هناك مراجع تذكر سنة أخرى وهى سنة ١٨٦٧/ المؤيد ٢٩ أغسطس ١٨٩٤. أحمد شفيق باشا. مذكراتى في نصف قرن. ج٢، القاهرة سنة ١٩٣٦، ض١٦٨.

٣٥ ــ المرجع السابق. ص ١٦٩ .

٣٦ ــ ويقال أن القنصل عندما شاهد هذه البراءة انتصب قائماً عل قدميه وأدى فرائض التعظيم وذهب فى الحال وطلب الإفراج عن سعادة الباشا. المؤيد / ٢٩ أغسطس ١٨٩٤، مذكرات محمد فريد مرجع سابق. ص ٢١٣/ ٢١٥.

٣٧ ــ المؤيد ٣٠ أغسطس ١٨٩٤م.

٣٨ ــ ميخائيل بك شاروبين. الكافى فى تاريخ مصر الحديث . مرجع سابق/ ص٨٢.

٣٩ ــ المؤيد / ١سبتمبر ١٨٩٤، ١ ربيع الأول ١٣١٢هـ.

٤٠ ــ المؤيد / ٢ سبتمبر ١٨٩٤. ٢ ربيع الأول ١٣١٢ هـ، الكافى فى تاريخ مصر الحديث. مرجع سابق ص٨٢.

٤١ ــ أحمد شفيق باشا. مرجع سابق ج٢. ص١٧٠ .

٤٢ ــ أحمد شفيق باشا. ج٢. مرجع سابق. ص١٧١ .

٤٣ ــ المؤيد :٢/٩/١٨٩٤، ٢ربيع الأول ١٣١٢هـ

٤٤ ــ والمتهمون هم: محمد شغلوف وعبد الله سعيد وحمدان مشكان ووهدان أبو زيد وعبد الرحمن نصار ومحمد رحيم البطران ومحمد باشا الشواربى وحسين باشا واصف والدكتور عبد الحميد الشافعى، أما على شريف باشا فلم يحضر نظرا لعدم وصول رد دولة إيطاليا بخصوص انتمائه إليها.

* أحمد شفيق باشا. ج٢. مرجع سابق. ص١٧١ .

٤٥ ــ المؤيد: ٣ سبتمبر ١٨٩٤، ٣ ربيع الأول ١٣١٢هـ.

الوطن: ٤ سبتمبر ١٨٩٤، ٤ ربيع ١٣١٢ هـ .

٤٦ ــ محمد شغلوف، عبدالله سعيد. درهان أبو كورية، حمدان مشكان، محمد رحيم.

٤٧ ـ المؤيد / ٤/ ٩/ ١٨٩٤.

٤٨ ـ واسمها زنوبة السودانية.

٤٩ ـ الوطن: ٤ سبتمبر ١٨٩٤.

٥٠ ـ سالم على : الوطن : ٧سبتمبر ١٨٩٤.

٥١ ـ إبراهيم يوسف .

٥٢ ـ الوطن: ٧ سبتمبر ١٨٩٤ .

٥٣ ـ وهى سعيدة، ملحق الوطن: ٧ سبتمبر ١٨٩٤ .

٥٤ ـ المؤيد: ٨/ ٩/ ١٨٩٤ ص١

٥٥ ـ المؤيد: ٨/ ٩/ ١٨٩٤ ص٢.

٥٦ المؤيد : ٨/ ٩/ ١٨٩٤ .

٥٧ ـ الوطن: ١١ سبتمبر ١٨٩٤، ١١ ربيع أول ١٣١٢ هـ

٥٨ ـ المؤيد : ١١/ ٩/ ١٨٩٤، ١١ ربيع أول ١٣١٢ هـ .

٥٩ ـ الوطن : ١١/ ٩/ ١٨٩٤ م، ١١ ربيع أول ١٣١٢ هـ .

٦٠ ـ المؤيد: ١٥ / ٩/ ١٨٩٤م، ١٥ ربيع أول ١٣١٢هـ .

٦١ ـ ميخائيل بك شاروبين الكافى فى تاريخ مصر الحديث. ج٥ مرجع سابق ص٨٠ ـ ٨٢ .

٦٢ ـ المؤيد : ١٥/ ٩/ ١٨٩٤م، ١٥ ربيع أول ١٣١٢هـ.

٦٣ ـ الوطن: ١٨/ ٩/ ١٨٩٤م، ١٨ربيع أول ١٣١٢هـ .

٦٤ ـ ـ Modern Egypt . PO. Cit. P 501 Otticial reports On Egypt and; Sandan. 1894. Per 235. P.15.

٦٥ ـ ـ Modern Egypt . PO. Cit. P 503

٦٦ ـ الوطن : ٧/ ٩/ ١٨٩٤، ٧ ربيع أول ١٣١٢هـ .

٦٧ ـ المؤيد ٢٩ ـ اغسطس ١٨٩٤م، ٢٨ صفر ١٣١٢هـ .

٦٨ ـ د. على إبراهيم عبده، المنافسة الدولية فى أعالى النيل (١٨٨٠ ـ ١٩٠٦) الطبعة الأولى ١٩٥٨ ـ مكتبة الأنجلوا المصرية. القاهرة، ص١٠٨ ـ ١١٠ .

٦٩ ـ د . على إبراهيم عبده. المرجع السابق . ص ١١٢ ـ ١١٦.

٧٠ ـ على محمد بركات. السياسة البريطانية واسترداد السودان ١٨٨٩/ ١٨٩٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٧ ص ١٠٤ ـ ١٠٥ .

٧١ ـ د . السيد رجب حراز. التوسع الإيطالى فى شرق أفريقيا، القاهرة ١٩٦٠، ص ٣٤٠.

٢٧ ـ د . على محمد بركات. المرجع السابق. ص ١٠٥ ـ ١٠٧.

٧٣ ـ د . السيد رجب حراز. التوسع الإيطالي في شرق أفريقيا. مرجع سابق. ص ٣٥٣.

٧٤ ـ د . محمد فؤاد شكري. مصر والسودان. مرجع سابق . ص ٤٧٢ ـ ٤٧٣.

٧٥ ـ على محمد بركات. السياسة البريطانية واسترداد السودان، ١٨٩٩/١٨٨٩. مرجع سابق . ص١٠٩.

٧٦ ـ المرجع السابق. ص١١٠.

٧٧ ـ د. على إبراهيم عبده. المنافسة الدولية في أعالي النيل، مرجع سابق ص/١١٨ ـ ١١٩.

٧٨ ـ الوطن ٤ سبتمبر ١٨٩٤م. ٤ ربيع أول ١٣١٢ هـ .

٧٩ ـ المؤيد : ٢٩ أغسطس ١٨٩٤م ، ٢٨ صفر ١٣١٢ هـ.

٨٠ ـ الوطن : ٣١ أغسطس ١٨٩٤ م ، ٣٠ صفر ١٣١٢هـ.

٨١ ـ د . دودتلسي، الوطن: ٢١ سبتمبر ١٨٩٤م، ٢١ ربيع أول ١٣١٢هـ

٨٢ ـ الوطن : ٢٥ سبتمبر ١٨٩٤م

في ١٨٩٤/٩/١٤ قضى المجلس العسكري ببراءة الشواربي باشا وحسين باشا واصف ص١.

٨٣ ـ المرجع السابق : نفس العدد ص٣.

٨٤ ـ المرجع السابق (الوطن). ص٣ نفس العدد.

٨٥ ـ تقرير اللورد كرومر: عن المالية والإدارة والحالة العمومية في مصر والسودان ١٩٠٦/١٩٠٥. ص١٠١، ١٠٢، ١٣٣، ٢١٧. رفعه جناب الأول كرومر قنصل دولة انجلترا الجنرال ووكيلها السياسي في مصر إلى جانب السرادور وجراى ناظر خارجيتها.

تقرير سنة ١٩٠٥: ترجم في إدارة المقطم وطبع في مطبعته سنة ١٩٠٦.

تقرير سنة ١٩٠٦: ترجم في إدارة المقطم وطبع في مطبعته سنة ١٩٠٧م

٨٦ ـ جريدة الأهالي: ١٣ سبتمبر ١٨٩٤، ١٣ ربيع أول ١٣١٢هـ جريدة سياسية ـ السنة الأولى ـ العدد (٤).

٨٧ ـ أحمد شفيق باشا. مذكراتي في نصف قرن، جـ ٢ مرجع سابق ص١٧٢.

٨٨ ـ جريدة الأهالي: ١أكتوبر ١٨٩٤م ٢ ربيع ثاني ١٣١٢هـ.

٨٩ ـ الرأى العام ـ جريدة أسبوعية. السنة الثانية . العدد ٣٤.

الأربعاء / ٣ أكتوبر ١٨٩٤م ٤ ربيع ثاني ١٣١٢ هـ ص ٢٦٥.

٩٠ ـ الرأى العام: ٣ أكتوبر ١٨٩٤م، ٤ ربيع ثان ١٣١٢ هـ ص ٢٧٢.

صورة الوافد في القصة القصيرة الإماراتية

د. عبدالمرضى زكريا *

توطئة

ليس من نافلة القول أن القصة القصيرة من أكثر الأجناس الأدبية لفتا للانتباه في أدبنا العربي المعاصر لما تتميز به من خصائص نحو: إيقاعها الذى ينسجم وطبيعة عصرنا الذى يتسم بالسرعة والتوتر، وما تنطوى عليه من تركيز وتكثيف يجعلها ذات وشائج حميمة بفن الشعر، فضلا عما يضيفه التكثيف والتركيز على عناصر بنيتها من التميز فى الأماكن والأزمنة والأحداث والشخوص.. وسوى ذلك من أسباب بدت معها القصة القصيرة أكثر الأنواع الأدبية جذبا لاهتمام المبدعين، وإثارة لاهتمام المتلقين أيضاً.

وينطبق ما أومأنا إليه آنفا على فن القصة القصيرة فى دولة الإمارات العربية المتحدة، حيث منحها ثراؤها الكيفى وتنوعها الكمى مكانة متميزة فى الأدب الإمارتى نقول ذلك على الرغم من الفترة القصيرة نسبيا لظهور فن القصة القصيرة الإماراتية الذى احتل موقعه بجداراة واقتدار خلال النصف الثانى من القرن المنصرم، فقد أثبتت التجربة القصصية الإماراتية ـ شأنها شأن أى تجربة ـ تفاوت المستويات، وتعدد المنطلقات، وتنوع الأصوات.

* مدرس بقسم اللغة العربية، كلية التربية ـ جامعة عين شمس، والمعار حاليا إلى جامعة الإمارات العربية المتحدة.

والمتتبع للحركة الاجتماعية والحضارية فى دولة الإمارات يلحظ فى يسر وسهولة أنها قد تطورت فى العقدين الأخيرين قدرا موازيا لما تطورته دول أخرى فى قرنين، ولا ريب فى أن التحول الاجتماعى يتسم بصراع محتدم عنيف بين القديم الثابت والجديد الكاسح على كل الظواهر الطبيعية الحيوية. والتحول الاجتماعى أو بمعنى أوسع التغير الحضارى يؤثر على الفن القصصى من أكثر من جانب: على الشكل، وعلى إيجاد المبدع لهذا الشكل الجديد، وعلى إيجاد المتلقى والتذوق له، وعلى الموضوع أو المحور القصصى كما يرى يوسف الشارونى(١).

وما أشار إليه الأديب يوسف الشارونى صحيح جداء إذ ليس بخفى أن ثمة علاقة بين الشكل الأدبى المبدع والمجتمع، وليس من نافلة القول أن تلك الوشيجة بين الشكل الأدبى والمجتمع تدخل فى نطاق السوسيولوجية الحديثة إذ إن الإبداع يحدث سياق بنية تشكل الواقع الخارجى، وتؤثر فيه، بل تتأثر به، يضاف إلى ذلك أن الفرد المبدع ليس معزولا عن تلك المؤثرات الاجتماعية، سواء أكان منسجما مع معطياتها بكل ما تزخر به من تيارات واتجاهات وأفكار أم كان متناقضا وما يبغيه هو، أو ما تنشده الجماعة التى يعيش فى أتونها.

نقول ذلك مع تسليمنا بأن الأديب لا يملك – قبل كل شىء وبعده– إلا أن يعبر عن تجربته وفهمه العام للحياة، بمعنى أنه حين يتأثر بالمجتمع، يتخذ فى الأغلب الأعم موقفا فكريا من هذا المحيط الاجتماعى الذى يواكب ما فيه من أحداث وقضايا وأفكار، ويعزى ذلك إلى أن الإبداع الأدبى المنتج، لا يبدع إلا فى حال استقلال الأديب وتفرده عن عالمه الخارجى، بحيث يصبح صوته الإبداعي من خلال نصه المبدع– بمثابة احتجاج على ذلك الواقع المتبدل الذى ينطوى على أزمة تغير حادة.

وبدهى أن المضمون الاجتماعى للعمل الإبداعى لا يستمد فى الحقيقة من واقع الحياة فى المجتمع، بل من موقف الأديب الفكرى من الحياة فى هذا المجتمع، الأمر الذى يجعل النص الإبداعى قيمة تنضاف الى مجموعة القيم الحاصلة، بل لا نبالغ إذا قلنا إن هذه القيمة الجديدة ربما تلغى قيما أخرى

ثابتة، وربما تعدلها، من ثم يسهم الأديب فى إحداث التغيير الاجتماعى.

ولعل ما أومأنا إليه يتفق وما يقرره الدكتور جابر عصفور[٢] من أن العمل الإبداعى، وإن أسس انجازا جمعياً خلال وعى مبدعه يكشف للجماعة عما يتحرك فى أفكارها ومشاعرها وسلوكها، دون أن تعرفه، ولا يمكن أن يحقق العمل خاصيته هذه إلا بتلاحم بنية وحدتها وظهور الإبداع القصصي فى دولة الإمارات سمة من سمات التحول الاجتماعى، بل نتيجة له، تضافرت في ظهورها عوامل عدة مثل: انتشار التعليم وما رافقه من انتشار الصحافة، ثم ظهور النفط الذى مهد السبيل إلى طفرة اقتصادية مادية نقلت المجتمع الإماراتي من حالة تخلف إلى حالة مغايرة تماما.

هذا، وقد تفاعل كتاب القصة القصيرة فى الإمارات وجدانيا مع قضايا هذا التحول مما أسهم فى تقديم رؤاهم الفنية للمتلقى الذى يعيش هذه القضايا المستحدثة التى يتصارع فيها التليد الثابت والجديد الذى يفرض وجوده "وقد ضاعف من حدة هذا الصراع أن التحول الحضارى من مجتمع القبيلة الى مجتمع الأسرة ومجتمع الدولة ذات المؤسسات تم بطريقة القفز لاختصار القرون فى سنوات، مما نجم عنه سلبيات تزاحم إيجابياته، وتخلق توترا بين الرغبة فيه والرغبة عنه، وانعكس ذلك كله، لاعلى موضوع القصة الإماراتية فحسب، بل على بنائها أيضا[٣].

لعل قضية العمالة الوافدة فى المجتمع الإماراتي من أهم الظواهر اللافتة للنظر، وفى ظننا أنه ليس من المبالغة فى شيء القول بأنها تمثل مشكلة تدعو إلى دق ناقوس الخطر على هوية اتحاد الإمارات الوطنية والثقافية في آن، وليس الأمر مقصورا على دولة الإمارات فحسب، بل ينسحب على دول الخليج والجزيرة العربية، بما يؤكد خطورة الهجرة الأجنبية على تلك الدول، إلى الحد الذى جعل بعض الدراسات لا تخفى خشيتها من تكرار فلسطين أخرى فى الخليج العربى، ولكن بصورة مختلفة[٤].

إن طرح قضية العمالة الأجنبية الوافدة تدخل فى إطار تخصصات عدة نحو: الاقتصاد والسياسة والاجتماع.. وسوى ذلك، غير أننا نعنى هنا بموقف الأدباء من كتاب القصة القصيرة الإماراتية، ولا ريب أنه موقف متباين عن مواقف الباحثين فى المجالات المشار إليها آنفا، إنه موقف القاص الأديب الذى يتناول الظاهرة فى ضوء منظور إنسانى يتباعد ويتقارب،

ويأتلف ويختلف، يتجاوب المبدع مع الظاهرة بتباين وتنوع.

وعود على بدء نقول إن القصة القصيرة تعد من أبرز الفنون النثرية تعبيرا عن كثير من الواقع الاجتماعي، وإبرازا لمظاهر الصراع بين القديم والحديث، والساكن والمتحرك، إنها ذلك اللون الأدبي الذى يرتبط بنسيج الحياة، نقول ذلك رغما من يقيننا بقصر شريطها اللغوى الحدثي.

نعم، إن الطفرة الهائلة، والتحولات الاجتماعية التي رافقت مرحلة النفط، قد أدت الى تكالب العمالة على هذه الدولة الناشئة اليافعة، ومن ثم أصبحت هذه العمالة موضوعا حياتيا معاشا، فلا غرو أن يجعله القاص الإماراتي موضوعا للطرح والتناول الإبداعى مثلما جعله علماء الاجتماع والاقتصاد والسياسة موضوعا للتناول العلاجى وهذه الدراسة محاولة لإلقاء الضوء على صورة الوافد كما وردت فى بعض الأعمال القصصية فى هذا الجزء من وطننا العربى، لأن هذه الصورة – كما سنرى – تمثل انعكاسا صادقا أميناً لحقيقة الأوضاع الاجتماعية السائدة لهذه العمالة، إنها فى نهاية المطاف صورة شبه بانوراما لوضع اجتماعى لا يمكن للأديب الإماراتي أن يتجاهله.

وقد قادنى الاستقراء العام لصورة الوافد فى القصة القصيرة الإماراتية التى قمت بقراءتها وفحصها إلى تحديد رؤيتين من قبل كتاب القصة.

(أولهما) رؤية شبه رومانسية – إن صح التعبير – تحمل قدرا لا بأس به من التعاطف مع هذه الشخصية الإنسانية المطحونة التى هجرت بلادها بعد أن ضاقت عليها الأرض بما رحبت، وجاءت تسعى للبحث عن مصدر عيش بغية تحسين أوضاعها المالية ومن ثم المعيشية، وقد اعتقدت هذه الفئة أو بعضها أن طريق الثروة قد فتح أبوابها لمجرد انزياحهم عن بلدانهم الفقيرة،وقادهم الى هذه البلاد.

ولا ريب فى أن هذه الرؤية قد تناولت شخصية الوافد بوصفه إنسانا وحرى بالذكر أن أصحاب هذه الرؤية من الكتاب قد تعاملوا مع شخصية الوافد بوصفها كائنا بشرياً دون اعتبار لجنسيته، فعبروا عن آلام هذه الشخصية وآمالها بنظرة تعاطف وشفقة فراحوا يرصدون القيود والأغلال التى تكبل هذه الفئة، ويسوغون لهم الموت والانتحار، بعد أن سقطت هذه الشخصية صريعة تحت أقدام واقع مؤلم مرير من خلال صراع محتدم عنيف بين فرد عاجز، وظروف ظالمة مستبدة، إنها نظرة سخط على المظالم

الاجتماعية توازيها نظـرة عطـف علـى بؤسائه.

وسنرى أن هـذه الرؤيـة الإنسـانية الرومانسية قد جاءت فطرية محضـة عـبر كتاب القصة القصيرة الإماراتيين من خلالـها عن طبيعة بشرية تنبـض روحـها بـالحب والمودة والحنان، وتنفر من المادية الحديثـة التى أحدثت صدعا كبـيرا فـى العلاقـات الاجتماعية القديمة التـى أخـذت تتلاشـى وتضمحل، لتحل محلها علاقات حديثة قائمـة على المنفعة المادية البحتـة أو لنقـل إنـها علاقات حديثة فى شكلها وغير حديثة فـى جوهرها ومضمونها، لأنها لا تقيـم وزنـا للإنسان بوصفه كائنا بشريا يستحق النظـر اليه من منظور إنسانى.

لا غرو إذن أن ينفر أصحاب هذه الرؤية من تلك المادية الحديثة وأشكالها المتمثلة فـى الجفوة والبعد والفراق، لقـد نـاقش كـاتب القصة – كما سنرى مفردات متمثلـة فـى: الحزن – اليأس – الشعور بخيبـة الأمـل واليأس – الغربة – الاغتراب – الإحسـاس بعدم جدوى الحياة – التفكير فى عالم آخـر .... وسوى ذلك.

(وثانيهما) : رؤية يمكن أن نطلق عليـها الرؤية الواقعية النقدية، وهى رؤية تتضـح معالمها من خلال معطيـات تتعـامل مـع شخصية الوافد تعاملا موضوعيا مجردا من أية مسوح أو رتوش للرؤيـة الرومانسـية الآنفة، وسنلحظ أنها رؤية متشائمة ترصـد ظواهر اجتماعية سلبيةً ناتجة عـن وجـود هذه العمالة، كما تدق ناقوس الخطر الـذى يتهدد هذه البلاد بسبب تغـيير كثـير مـن المفاهيم والقيم والاتجاهـات بسـبب هـذه العمالة، كما ترصد مخاطر هذه العمالة علـى الهوية الوطنية والثقافية.

وحرى بـالذكر فـى هـذا السـياق أن أصحاب هذه الرؤية الذين يرصـدون هـذه السلبيات لهم مبتغى من وراء ذلك إذ يـرون أن كشف الواقع، بل فضحه أحيانا فى صالح المجتمع الذى يعيشون فيه، بل إنه محاولـة للنهوض بسلوكياته وأخلاقياته، وليس بخفـى أن الأدب الجيد يصـدر بتلقائيـة تعبيريـة، سواء بوعى من الأديب أم بغير وعى، كمـا أن الأديب يفضى بعمله الإبداعى حتما إلـى تفسير ما، لمرحلة ما، من مراحل حياة الفرد والبنية الاجتماعية التى يعيـش فيـها علـى السواء.

إن أصحاب هذه الرؤية من قصـاصى الإمـارات يتنـاولون مشـاكل مجتمعـهم، ويرصدون مظاهر بـؤس طبقـة الوافديـن العاملة، بغية إيقاظ الوعى القومى والوطنـى لأبناء دولتهم، وتحفيزا لهم إلـى ضـرورة

الخلاص مما يعكر صفو حياتهم، وكأنهم بذلك يدعون إلى أن يعكس الأدب مثل الأديب وقيمه، وفى هذا ما يؤكد ميل كتاب القصة القصيرة فى الإمارات إلى معالجة القضايا الاجتماعية من خلال تفاعلهم مع ظروف مجتمعهم من ناحية، كما يؤكد فى الوقت نفسه زيادة إلمامهم بحركة المذاهب العالمية من ناحية أخرى وليس ما أومأنا إليه آنفا من قبيل الكلام العام الذى يفتقر إلى دليل أو تفسير، إذ سيتضح ذلك من خلال النصوص القصصية التى عولنا عليها، و لذا تبدو أهمية الاستعانة بالنصوص القصصية والرجوع إلى الأعمال الأدبية فى توضيح هذا الأمر من الأهمية بمكان فى الصفحات التالية من هذا البحث إن شاء الله تعالى.

وتبدو الرؤية الأولى التى أومأنا إليها آنفا من خلال فحصنا النقدى لمجموعات قصصية نبدؤها بالقاص عبد الحميد أحمد الذى تتحدد الشخصية عنده " بسمات البساطة الاجتماعية، وهى البساطة التى قد لانجدها إلا فى شريحة اجتماعية من قاع المجتمع، ولكنه مقدر لهذه " البساطة " أن تأخذ أشكالا متعددة فى الفعل، وفى التصارع، وفى تناقضها مع القوى المضادة " [٥].

وتقدم لنا قصة " أشياء كويا الصغيرة "— إحدى قصص مجموعته القصصية "البيدار" [٦] والتى ظهرت طبعتها الأولى سنة ١٩٨٧، شخصية "كويا" ذلك الوافد الآسيوى الهندى الذى وجد بدولة الإمارات نتيجة التحول الحضارى الذى شهدته الإمارات، والذى كان سببا فى جلب كويا وبقية أقرانه لتحسين مستواهم المعيشى وترسم القصة صورة لهذا الوافد الآسيوى، حيث يلتقطه عبد الحميد أحمد خارج عمله مهموما بأشيائه الصغيرة، بل حساباته المتعثرة المضطربة، إذ تكشف أحداث القصة أنه رزق بطفل جديد، ولد بعيدا عنه، كما تدل الأحداث أنه على وشك تحقيق أمنيته المتواضعة، وتتمثل هذه الأمنية فى إرسال هدية للأم وطفلها الجديد، بيد أن حساباته المتعثرة المضطربة تحول دون ذلك.

وتقدم لنا القصة شخصية " كويا" الوافد، فهو متزوج ولديه أربع بنات، كما تشير أحداث القصة إلى عمله المتواضع، فهو عامل من عمال رصف الطرقات، وندلف إلى عالم "كويا" الداخلى من خلال تعرفنا أن له ابناً كبيرا اسمه " محمد " وقد التهمه القطار، وجميع أبنائه بعيدون عنه، وهذا الحادث (دهس القطار لابنه الأكبر)، يسيطر عليه، فكلما نام انتابه كابوس مزعج مخيف، إذ نجد ابنه المقتول شبحا يطارده.

وواضح هنا أن شخصية " كويا " فى هذه القصة أنموذج واقعى لشخص مطحون تتنابه هموم دفينة التقطه الكاتب من المجتمع بروح إنسانية عالية، وجعلنا نشاركه همومه وأحزانه أو كما يقول الشاروني: " لا يعود " كويا " ينفصل عنا بجنسيته أو طبقته، أو ثقافته أو همومه، بل يصبح جزءا من إنسانيتنا، واحتمالا أن نلتقى به فى مكان ما فى لحظة ما فنهتف فى أعماقنا " نحن نعرفك الآن جيدا، ونعرف أشياءك الصغيرة، وهمومك الدفينة " (٧).

الكاتب إذن تغلب عليه الروح الإنسانية حين يشير الى مثل هذه الشخصية المسحوقة في مجتمع التحول،لقد شكلت هذه الشخصية هما اجتماعيا انعكس على الكاتب القصصى الإنسان، فأقنع المتلقى بضرورة التعاطف مع " كويا " الفرد الإنسان، لأنه أخفق فى إرسال هدية لزوجه وطفله الجديد فى الهند، فحساباته المتعثرة كما أشرنا آنفا حالت دون قدرته على مصاريف البريد الذى تبلغ قيمته خمسين درهما، ويجسد الكاتب هذه الشخصية المسحوقة بما يثير تعاطفنا الإنساني معها، حين يلجأ "كويا" لبيع بعض من الهدايا التى اشتراها، غير أنه لا يجد من يشترى منه ولو بنصف الثمن.

والدلالة غير خفية فى هذه القصة، ونبرة التعاطف عالية، فالوافد هنا يعيش ظروفا سيئة للغاية إلا أن ظروفه فى بلاده تجعله مرغما على الاستمرار ولنقرأ السرد التالى : " صحا " كويا منزعجا، والعرق يبلله، والشمس دخلت إلى غرفته الرطبة الغارقة فى رائحة الصراصير والحشرات لمح الهدايا الصغيرة، فاطمأن ومسح وجهه، وخرج يغتسل، وعند الضحى حمل اللفة تحت رابطة، وسار كتلة فى الشارع دون تفكير إلا فى الطفل والزوجة والبنات (٨).

" كويا " ليس همـا فرديا، إنه يمثل مجموعة ليست بالقليلة من أولئك الذين يعانون توترا واضطربا من جراء عدم تمكنهم من تحقيق جزء يسير من أمنياتهم، أو لنقل التزاماتهم تجاه أسرهم، حتى فى تلك المناسبات السعيدة، وأبده دليل على ذلك تحول هذه اللحظات السعيدة إلى تعاسة حين يضطر الى بيع الهدية، ولكنه لا يجد من يشترى.

وفى مجموعته القصصية " السباحة فى عينى خليج يتوحش " (٩) نلتقى بأنموذج آخر لشخصية الوافد في إحدى قصص المجموعة نعنى قصة " رجل من بنغش " (١٠) إذ يفصح السرد التالى عن شخصية البطل بضمير المتكلم : " ورحت أرقب السماء

الزرقاء مرة أخرى، هذا الطير السابح فى الأجواء مجدفاً بجناحيه بحرية يقصد وطنا لا أحزان فيه، ولا يضطره أن ينتف ريشه، لايشعر بغربة حيثما طار وحل، وهذه الموجة المسافرة على متن البحر من شاطئ إلى شاطئ، هل يوما فى ميناء لا عواصف ولا أهواء، ام أنها سترتمي فى أحضان أمواج أخرى، ويدفعها التيار المخبول للارتماء على الشاطئ لاهثة مقطوعة الأنفاس، كما هى الحال بالنسبة للأمواج التى ترتمى الآن فى قلق أمامى " (١١).

والسرد أشبه بفلسفة تبدو من خلال توحد البطل مع الطبيعة وتأمله فيها، إنه يتمنى أن لو كان طائرا حرا يرفرف بجناحيه، ولا يشعر بغربة ريثما طار وحل وأن لو كان موجة مسافرة تستقر يوما فى ميناء لا عواصف فيه ولا أهواء .

وتدلنا أحداث القصة أن البطل رجل من الباتان قضى عشرة أعوام وليس يدرى كيف مرت بين غبار الصحراء ونقع الأسمنت، وصوت الحجارة، ورائحة الطابوق، كما تدل الأحداث القصصية أنه يعيش فى حجرة يشاركه بها تسعة أصدقاء فى مبنى قديم فى الشندنمة (حى من أحياء مدينة دبى القديمة)، إنه يعانى الوحدة والغربة، إذ يقول "" أعوام قطعتها وحيدا رغم أصدقائى التسعة الذين أتقاسم معهم حجرة فى ذلك البناء القديم فى حى " الشندنمة " أحس عمرى يذبل فى صمت ووحشة الليالى القاتلة تسرق منى الشباب، وتطفىء العيون المشتعلة داخل عيونى (١٢) ثم يدلف الكاتب بنا إلى عالم الشخصية الداخلى، حين تبدو شخصيته فى حال صراع عنيف بين قيمه الإسلامية التى تربى عليها، وحاجاته إلى العلاقة مع الجنس الآخر فى واقعة المعاش، ولا تزال أصداء وصايا والديه تدوى فى أذنه، على نحو يذكرنا " بإسماعيل " فى " قنديل أم هاشم " رائعة يحيى حقى، فالأم – كما يبدو من أحداث القصة – توصيه بوضع كتاب فى ساعده الأيمن لا يفارقه، والأب يقول له: "لا تنس صوتك يا " تازه كل " ولا تنس تلاوة القرآن، سوف أدعو لك فى كل صلاة " (١٣).

ثم يتذكر " البطل " وصية والده، عندما يرى فتاتين من أوربا غاية فى الجمال والخلاعة فى آن، وقد تمنى أن يرتمى بينهما ويبكى شاكيا سوء حاله، وأنه خلق وحيدا، ويريد من يحمل عنه وحدته وعناءه ويمنحه الحب، أقول " يتذكر فى مثل هذا الموقف وصية والديه: " أمه : خذ هذا علقه ولا تخلعه أبدا، ووالده الذي يقول : " أنا يونس خان، الكل يشهد هنا أننى " بتانى " أصيل، ومن صلب " بتانى " أصيل . والكل

يعرفني بنزاهتي وطهارتي، تذكر ذلك دوما، وإياك أن تمرغ اسمي في الأوحال، دعواتي لك مع كل صلاة " (١٤).

بيد أن الأحداث تشير رغما من ذلك كله أنه لم يستطع مقاومة الرذيلة، فقد نال بالمال ولهذا دلالته لحظات محرمة، بعد أن قاوم بكل قواه وبكل يأسه هذه الرغبات لخمس سنوات، يقول: " شعور من التعاسة يتزلق في، يبدو أنني لم أستطع المقاومة والصمود. وأخيرا، انفجر الصمام، فانفجرت، وسقطت صريعا بين الأحضان الملوثة، تمرغت في أوحال الطريق مارست الأشياء المخجلة بصفاقة وبلادة لا مثيل لهما" (١٥).

وليس بخفى أن عبد الحميد أحمد قد تقمص شخصية البتانى " تازة كل " ونطق باسمها من خلال ضمير المتكلم وقدم لنا صورة الوافد بوضعيته الطبيعية مشيرا إلى أنه ليس حالة فردية، بل إن معظم هذه الطبقة الوافدة العاملة دون أصطحاب المتزوجين لزوجاتهم، بسبب تدنى مستوى الدخول، ومن ثم فإن مجال الانحراف وارد في ظل هذه الظروف، وفي ظل الواقع الحياتي المعاش الذى تلتقي فيه عدة ثقافات تحمل بين جنباتها الكثير من المتناقضات، وهذا في زعمنا ما أراد القاص عبد الحميد أحمد أن يطرحه من خلال صورة الوافد الباتانى " تزه كل "، بل في ظننا أن شخصية البطل تحمل قدرا ما من الرمزية، إذا إنها تشير إلي البحث عن الوسيلة التى يجب أن يتم بها التفاعل بين المجتمع المحلي الإماراتي بعراقة تقاليده وقيمة وفطرة أهلة وتدنيهم، والتناقضات المعاشة من جراء ثقافات عدة كالثقافة الأوربية والآسيوية والأمريكية والعربية .... وسوى ذلك.

ولعل هذه الصورة الرمزية ذات الدلالة التى أشرنا إلينا آنفا تثير في نفس المتلقي نظرة تعاطف الشعب الإماراتي ومجتمعه المحلي الذى يعاني من جراء هذه التناقضات والهموم بين قيم ثابتة وأخرى اعتورها التغيير والتبديل.

وصراع الشخصية النفسي المحتدم العنيف نلتقى به في مجموعته التى أومأنا إليها – السباحة في عيني خليج يتوحش – أعنى قصة " جيني " – وإن كان هذا النموذج يخرج من إطار بحثنا – إذ نلتقي بشخصية " علي " في قصة " جيني " وهي تعاني أزمة نفسية عميقة في بيئة حضارية تفترق عن بيئتها، ولم تستطع هذه البيئة الجديدة أن تبعده عن بيئة الأم، إذ نرى البطل " على " مشغول دائما بهموم وطنه رغم أنفصاله عنه جسمانيا، ففي لندن يصارع " علي " التقاء حضارتين

متناقضتين: على / جينى أو الثقافة العربية / الثقافة الأجنبية، ويظل إلى عائشة (رمز الوطن)، يصرخ فى ذاته " عائشة " يقول : " تتوالد فى داخلى، وتصفعنى و تشدنى إلى داخل اللجام " (١٦).

وربما كانت الرؤية الرومانسية لكاتب القصة، سببا فى رفض الواقع، ورغبة فى العودة إلى الأهل و الوطن، فشخصيته " كومار " العامل الهندى الوافد الى الخليج فى قصة " شتاء " من مجموعة إبراهيم مبارك القصصية بعنوان " الطحلب " فيها رفضا صريحا للوافد، فهو يقف من البحر خائفا مرتقبا لتجربة مريرة بعد أن انتزع من زوجه انتزاعا من أجل لقمة العيش، إلا أنه بعد فترة وجيزة أحس بغربة تشقيه، ولا أدل على ذلك من السرد التالى "برق البحر فى عينيه منذ اليوم الاول، مرسوم طريقك.. أيها الخارج من ظهر البؤس والفقر، الماء أمامك وخلفك، فاحرق العمر، حتى من رماده الأخرون وتمتد الحياة، ولتشعل أيامك شمعة حتى يهتدي للطريق من يسير " (١٧).

لا غرو إذن أن تقرر هذه الشخصية " كومار" العودة بعد أن أحس بغربة شديدة، وفقد الدفء والحنان، فيكتب رسالة لزوجه تكون فقرتها الأخيرة " هذا الخليج يبعث فى قلبى الخوف والرعب، بعد أن كان ينبوع عطاء فبالأمس لم يعد أعز أصدقائى ، بعد أن خرج للصيد واليوم أعلنت تمردى، فأنا أحبك، وأخاف أن تلتهمنى وحوش البحر والألغام

يا قيثارة حبى... سأعود إليك وليس يخفى من سياق هذه القصة ومدلولها أن القاص يرمى إلى التركيز على الجانب الإنسانى والعاطفى لشخصية الوافد " كومار" حين يكشف عن علاقة هذه العمالة الوافدة والمجتمع المحلى الذى يعملون به، فليس ثمة رابطة بينهم سوى رابطة العمل، فأيديهم وقواهم الجسدية هى ميزان ارتباطهم بأعمالهم، أما عقولهم وعواطفهم فمرتبطة بالأسرة والوطن.

وفى قصته " جاك باك " (١٨) نلتقى وشخصية " عبد القادر"الوافد إلى الخليج العربى، بغية توفير حياة أفضل وتدلنا أحداث القصة أنه استدان مبلغا من بعض أبناء وطنه، وقرر أن يقوم بشراء السلع الرخيصة، ويتجه بها الى الأحياء الشعبية الفقيرة فى القرى، وقد تهافت عليه الأهالى إبان توقفه عند منازلهم غير أن إبراهيم مبارك يجعله مرتبطاً بوطنه حين يردد أغانى عدة فى حب الوطن إذ يقول "عبد القادر يعشق الوطن بشكل خرافى؛ لأن هناك حبيبته وأهله، أحيانا يردد أغانى المرشدى

وابو بكر سالم وبعض الأصوات الصنعانية ...إلا أنه سرعان مايعود الى ترديد أناشيد الأرض والوطن، استمر يغني حتى أن لكثير من الأهالي حفظوا ما يردده عن ظهر قلب " (١٩).

وتشير الأحداث القصصية أن الدنيا لم تضحك له كثيرا، فما إن مرت ست سنوات إلا وبطلنا يصبح ضعيف الصوت، منهوك القوى وقد أصيبت بضاعته بالكساد والبوار، إذ لم يعد الناس يستعملونها " وقد لاحظ الأهالي أن هناك ندبا و آثار حروق على وجه ورقبته ويديه، كانت إحدى عينيه ذابلة، ومشيته غير عادية " (٢٠).

ثم يجعل القاص إبراهيم مبارك نهاية عبد القادر مفزعة مفجعة تثير الشفقة والعطف على هذا الوافد الذى ضحكت له الدنيا قليلا، إذ يداهم غرفته المتوحدة الحقيرة مجموعة يعبثون بكل شيء، وينخلع الباب و يسقط بقوة على جمجمته ويهشمها، وفي الصباح يحضر أحد أبناء بلدته، ليشاهد الباب مخلوعا " ويشاهده مغمض العينيين إلى الأبد (٢١).

وقد وفق الكاتب في اختيار اللحظة الزمانية في القصة، حين جعلها في ليلة شديدة الظلام، وعند الفجر، بالتحديد، فقد جعل ميلاد يوم جديد في مقابل موت عبد القادر بطل القصة.

وتبدو الرؤية الرومانسية واضحة أشد الوضوح من خلال شخصية الوافد " عبد الرحمن " بائع الجرائد في قصة ناصر الظاهري " اتهاد .. كليج ... بيان " (٢٢)، إذ تدل أحداث القصة أن عبد الرحمن يستهل عمله مبكرا منذ الساعات الأولى للفجر (توزيع الجرائد اليومية الثلاث على المنازل)، ويمتد به العمل حتى الظهيرة (أمام الإشارات المرورية).

ويبرز القاص ناصر الظاهري علاقة عبد الرحمن – بائع الجرائد – بالمجتمع، فهي علاقة مصلحة ليس إلا، هو في حاجة ماسة إلى المال نتيجة بيعه الجرائد، والآخرون في حاجة إلى المعلومات أو الأخبار التي تحملها الجرائد بين دفتيها.

كما يبرز الكاتب عمل هذه الشخصية تحت ظروف طقسية غاية في القسوة، حيث حرارة الجو اللافح، ينضاف الى ذلك خطورة مكان العمل الذى جعله الكاتب في نهاية لهذه الشخصية المطحونة، وقد كانت النهاية مثيرة لتعاطف المتلقي مع عبد الرحمن من خلال خاتمة القصة، إذ يدهس البطل المسالم القانع الذى يرقب حركة المجتمع تحت عجلات إحدى السيارات.

ولا نعدم أن نجد في إطار هذه الرؤية الرومانسية وعيا فنيا لمبدعي القصة في

الإمارات تبدو جلية من خلال تلك المفارقات التي أفرختها الطفرة الاقتصادية والتغيير الحضاري، إذ نلتقي بشخصيات قصصية وافدة لم يعد لها مكان أو عمل مثل شخصية " مريش " في قصة " البيدار " [٢٣] عنوان المجموعة القصصية للكاتب عبد الحميد أحمد حيث كانت تعمل في تلقيح النحيل، واليوم لم يعد هناك من يهتم بالنخيل، وأحيانا ووفقا لأحداث القصة – فإن " مريش " الذي كان يقوم بنحر الذبائح في البيوت في المناسبات المختلفة، لم يعد له عمل، لأن الذبائح صارت تذبح في المسالخ.

وقد وفق عبد الحميد أحمد حين استخدم هذه المفارقة بأن أنهت شخصية "مريش" حياتها بالانتحار، فقد نحر نفسه حين لم يجد ما كان ينحره، أو لنقل حين لقطه الحاضر " وجدوا جروحا كثيرة في بدنه، ورأوا في رقبته جرحا عميقا و الدماء السوداء الجافة كانت تغطي الأرض تحته، وعلى مقربه منه وجدوا " الداس " أو "المنجل" " [٢٤].

وعلى الرغم من تسليمنا بأن هذه المفارقة تحمل قدرا واضحا من الصراع المحتدم العنيف بين الماضي والحاضر، وانتصار التغيير الحضاري الجديد على كثير من قيم الماضي أو على زحزحتها وزعزعتها وتصدعها، إلا أن هذه المفارقة تكشف عن مدى معاناة هذه الشخصيات القصصية وما تمر به من بؤس وتعاسة.

وقريب من الصورة الآنفة نجد أغلب الشخصيات القصصية في مجموعة محمد حسن الحربي القصصية التي عنوانها "حكاية قبيلة ماتت" [٢٥]، إذ قد لاحظ أحد النقاد [٢٦] أن شخصيات المجموعة تتجه نحو الموت، وهذه النهايات تشكل ظاهرة بارزة في هذه المجموعة، مثل قصة "انتهت الحفلة" [٢٧]، حيث يموت عامل الشركة – وموته هنا عنوان إدانة مريرة للدوافع التي قادت هذا العامل إلى الموت في حفلة تكريمه – إبان تكريمه، ويحمله الحضور إلى خارج القاعة، ليموت بعيداً عنهم، فقد انتهت الحفلة، وحان وقت العمل.

ونزعم أن الحربي قد وفق أيما توفيق حين جعل شخصية العامل في قصة "انتهت الحفلة" نكرة واقعا ونصا،وحين جعل صفاتها التي تميزها الغربة والوحدة والتفرد،فكأنه صنو للبيدار الذي أشرنا إليه آنفا،مشيرا بذلك كله إلى سيادة الشركة والإدارة،وطغيان رأس المال والاستغلال،إذ كما تدل الإحداث،تقيم الشركة حفل توديع،أو بالأصح تشييع لعامل وهن منه العظم، واخترمته العلل والأمراض، لنقرأ هذا السرد الذي

يشير إلى سمات هذا العامل "الارتعاش يأخذ بكل عضو من أعضائه.تحول إلى ورقة مهترئة في ريح. مرت عليه سنوات عديدة يرزح تحت وطأة الخدمة في الشركة، وأوهن العمل منه العظم، ولم يعد يقوى على الوقوف كما كان في السابق، أمراض عديدة ومختلفة دبت فيه عبر زمان مشطوب من ذاكرة،كان يشعر لوهلات بأنه إنسان غير اجتماعي إنسان غريب وحيد، فريد، تضافرت عليه ظروف المعيشة بحيث حولته إلى ترس في عجلة "(٢٨).

إن الأسطر الأخيرة من الفقرة التي اقتبسناها من النص القصصي دليل إدانة على بعض الصور المرفوضة في التعامل مع شخصية الوافد،فالشركة تتعامل مع الإنسان بوصفه ترسا في عجلة، مما أشعر العامل-ولو لوهلات-بأنه إنسان غير اجتماعي فريد وحيد غريب.

وتبدو النزعة الإنسانية لشخصية العامل حين يرتعش ارتعاشة اخيره مشفوعة بطلب يتهدج به أمام رب العمل قائلا : " هل تقبل مني هذا الوسام لقاء معالجتي لدى طبيب الشركة الذي رفض معاينتي بسبب إنهاء خدماتي لديكم "(٢٩).

ثم تكون المفارقة حين يقابل هذا الطلب الراعش بقهقهة صاحب العمل والحضور، فتكون نهاية العامل ونهاية القصة برعشة أخيرة يلقى فيها العامل حتفه.

وأيا ما كان من أمر، فلا يمكننا فصل هذه القصة عن البنية الكلية للمجموعة، وليس يخفى دلالة عنوان المجموعة " حكايات قبيلة ماتت " وتناغمه مع القصة الأولى في المجموعة والتي نحن بصددها " انتهت الحفلة " كما لا تخفى دلالة هذه الثنائيات المتضادة، فنهاية الحفلة في مقابل نهاية الحياة، والعامل في مقابل صاحب الشركة، وارتعاشات العامل وعلله وأمراضه في مقابل تلك الوجوه المكتنزه البضة .. وما إلى ذلك.

وليس من شك في أن القصة تثير نزعة إنسانية متعاطفة وشخصية العامل الذي رمت به الشركة بعد أن أصابته العلل والأمواض، وبعد أن استقطرت الشركة رحيق حياته، واخذت منه أكثر مما أعطته، وكأن القصة تستحث المتلقي والمجتمع على النظر لهذه العمالة نظرة عطف وود وشفقة، وتنتقد هذه النظرة القائمة على الاستغلال واللاإنسانية.

وهكذا، نلمح مما أشرنا إليه آنفا تعدد نماذج شخصية الوافد في القصة القصيرة الإماراتية، غير أنها تلتقي في كونها شخصيات هامشيه مسحوقة تعاني الكثير من الهموم والمتاعب والآلام، وهذه

الشخصيات- وفقاً للرؤية الرومانسية الاجتماعية التى أومأنا إليها - تحمل شحنات دلالية خاصة ينضح بها النص القصصى الذى استقاه الكاتب من صميم الواقع، وجعل شخوصه تتنفس هواءها، وتستعيد أصداءها، وتبرز هويتها مثيراً من خلال ذلك كله تعاطفنا مع هذه الشخصية التى تعانى وحدة وغربة وآلاماً، وربما ضاقت ببعض هذه الشخصيات سبل الحياة فى غربتها، بل أكثر من ذلك أن انسدت فى وجه بعضها منافذ العودة إلى الوطن مثلما حدث لـ " مريش " فى قصة " البيدار " آنفة الذكر، إذ إنه لا يملك جواز سفر يضمن له الحل والترحال.

مع تسليمنا بأن القصة القصيرة ليس فى مقدورها أن تستوعب القضايا الكبرى أو المشكلات العامة، إلا أنه ليس بمقدور القاص أن يفلت من تناول الأحداث التى تؤثر فى حياته اليومية مع تفاوت المبدعين فى الهدف المنشود من أعمالهم الإبداعية، أو لنقل إن كل قاص يحمل إلى متلقيه قيمة ما: نفسية أو معرفية أو جمالية أو أخلاقية. ومهما يكن من أمر فإن القاص لا ينفصل بحال من الأحوال عن واقعه الاجتماعى، فثمة لحمة بين حياة الكاتب الشخصية وحياته الاجتماعية، وهذا ما أكدته شهادات مجموعة من كتاب القصة القصيرة المعروفين نذكر منهم على سبيل المثال : نجيب محفوظ، ويوسف إدريس، وعبد الرحمن الشرقاوى، وإحسان عبد القدوس، وصلاح حافظ، وعبد الله الطوخى، وصبرى موسى، وعبد الفتاح رزق، وجمال الغيطانى، ومجيد طوبيا، وصنع الله ... وسواهم [٣٠].

ويقودنا ما تقدم ذكره آنفاً إلى الحديث عن كتاب القصة القصيرة الإماراتية من أصحاب الرؤية الثانية لصورة الوافد، والتى أطلقنا عليها الرؤية الواقعية النقدية، وتتضح ملامح هذه الرؤية كما أومأنا سابقاً من خلال تعامل كتاب القصة القصيرة تعاملاً موضوعياً مجرداً من آية رتوش أو مسوح رومانسية، كما تتجلى هذه الرؤية فى التركيز على الظواهر السلبية التى أفرزتها هذه العمالة الوافدة، ومدى ما تمثله هذه العمالة من خطورة على الهوية الوطنية والثقافية للمجتمع الإماراتى، ولا يعنى هذا بطبيعة الحال أن كتاب القصة القصيرة الإماراتية لا يقيمون وزناً لهذه العمالة، أو أنهم يغفلون دورها فى النهضة العمرانية التى تحققت بسبب الرواج الاقتصادى للبلاد من ناحية، والأيدى العاملة الوافدة الرخيصة من ناحية أخرى، وآية ذلك تلك الرؤية آنفة الذكر، والتى تبين من خلالها تعاطف كتاب القصة مع هموم أولئك الوافدينومشكلاتهم،

وصورت باقتدار بؤسهم وغربتهم ووحدتهم، وإخفاق طائفة منهم في تحقيق أحلامهم.

وتبدو ملامح الرؤية الواقعية النقدية من خلال إحساس طائفة من كتاب القصة القصيرة في الإمارات بتلك الهزات القوية العنيفة التي أحدثتها مرحلة مابعد النفط من تطور حضاري واكبه تغيير اجتماعي ملحوظ لكثير من القيم والتقاليد، وقد تمثل هذا في حنين عدد من كتاب القصة القصيرة الإماراتية إلى البحر والتعلق به[٣١]، وليس يخفى أن التعلق بالبحر والحنين إليه لا يخلو من دلالة تكمن في عدم الرضا بالواقع المعاش، والرغبة في تقديس الماضي أو عدم إغفاله على أقل تقدير.

وتبدو الظواهر السلبية التي تطرق لها القاص الإماراتي من خلال عدة محاور :

١- محور العلاقة بين الرجل والمرأة : إذ من اللافت للنظر أن موضوع العلاقة بين الرجل والمرأة يعد قاسماً مشتركاً أعظم عند غالبية القصاص مثلما نجد عند أمثال: محمد المر وعبد الحميد أحمد وإبراهيم مبارك وناصر الظاهري، ومريم جمعة فرح ومحمد حسن الحربي وسواهم.

وعلاقة الرجل بالمرأة في القصة القصيرة الإماراتية تبرز كثيراً من المشكلات النفسية الناجمة عن حرمان أولئك الوافدين من زوجاتهم، أو من الجنس الآخر.

ومن النماذج القصصية التي نلتقي بها في هذا السياق قصة " شغب القائلة" [٣٢] للقاص ناصر الظاهري، إذ تشير أحداث القصة إلى شخصية عامل هندي وافد يدعى " شيرخان" يلاحق امرأة متسولة أمام أحد المساجد تستدر عطاء المصلين، ويركز القاص من خلال صراع الشخصية على معاناتها النفسية ورغباتها المكبوته التي آلت بالوافد أن يسقط على المرأة شهوته الجنسية الدفينة، بل يمني نفسه بعلاقة تشبع هذه الرغبة وتغير من حياته، إذ لم يمنعه الالتزام بالذهاب إلى المسجد من إشباع هذه الرغبة، فنراه كما تشير الأحداث يترصد هذه المتسولة ويراقبها، بل يقرر مواجهتها لحظة الذروة في القصة بعد انصراف آخر مصل من المسجد، رغماً من كل المعوقات الاجتماعية التي تحول دون تلك الرغبة، دل على ذلك ما ذهب به خياله بعد أن كرر المحاولة تلو المحاولة وخطط لاقتناص الفرصة، وعلى الرغم من مجئ السرد في القصة بضمير الغائب، فإن القاص ينطق شخصيته بضمير المتكلم في صورة مونولوج داخلي، حين يقول " شيرخان" متمنياً: " آه لو تواعدني في عز القائلة، بعد

وجبة غذاء حينها أكون فى قوة الثـــور، أو حين يجن الليل حيث يهدأ كل شئ إلا نفسـى" (٣٣). وهكذا يقدم العامل الهندى الوافـــدج " شيرخان " على ارتكاب جريمته وفق شـــهوة جامحة لا يحكمها أى وازع دينى أو خلقـــى، إذ يقول : " اليوم لن تفلت منى، سأترصد لها سأتوقفها ولو على حائط، أو فى إحدى هـــذه السكك المدهلزة أو ذلك المرآب الذى تسكنه الطلاب " (٣٤).

وقد بنى القاص النهاية بمفارقة طريفـــة للحدث، إذ جعل النهاية مفاجأة مفجعة حينمـــا اكتشف الوافد أن المقاومة عنيفة خشـــنة لا تتفق وروح الأنثى، فوراء هـــذه الملابـــس النسائية قناع يكشف عن رجل هندي وافـــد آخر، وليس امرأة كما جمح به خياله.

ولا ريب فى أن المفارقة الآنفـــة التـــى بنيت عليها القصة تحمل أكثر من دلالة مـــن بينها ما يهدف بحثنا لتبيانه، أعنى أن الكـــاتب حاول أن يشخص من خلال هـــذه الصـــورة أسلوب الحياة الاجتماعية للشخصية مـــبرزاً مكامن الخلل الأخلاقى لهذا النمـــوذج مـــن جراء ظروف اجتماعية جديدة يحياها الوافـــد وتحول دون تكيفه مع هذه البيئة الجديدة.

ومن السلبيات التـــى ركـــزت عليـــها القصة القصيرة الإماراتية من خلال محـــور العلاقة بين الرجل والمرأة، ذلك الأنمـــوذج الذى نلتقى به فى قصة "بشرى فى الســـتين" (٣٥) للقاص عبد الرضا الســـجوانى، والتـــى يبرز من خلالها نقداً لاذعاً لكبار السن الذيـــن يتزوجون من فتيات أجنبيات صغيرات السن – معظم الشخصيات هنا فتايـــات آســـيويات وافـــدات – أكرهـــن علـــى هـــذا الـــزواج (الاقتران برجال يكبرن آباءهم) بسبب الفقـــر والفاقة، إذ تـــدل أحـــداث القصـــة أن (أبـــا الحصى) – لاحظ دلالة هذا الاسم – تـــزوج بوافدة هندية شابة، وقد اشترط عدم الإنجاب مقابل إغرائها بكثير من الممتلكات الرائعـــة، والهدايا الثمينة، ورغما من ذلك كله، فـــإن إحساسها الفعلى بالزواج من هذا العجوز قـــد تبلد، إذ لا ترتوى منه بعاطفـــة تنـــم عـــن تجاوب روحى، وعلى النقيض من ذلك نجـــد أن " أبا الحصى " يستمتع بحياته وتلك الشابة الصغيرة، وحسبه أن يتقمص معـــها شـــبابه المنصرم.

ويلج الكـــاتب إلـــى عـــالم الشـــخصية الداخلى حين يجعل تلك الشابة الهندية تبحـــث عن آخر، وتنشأ بينها وبين شاب من أبنـــاء جلدتها علاقة حب متبادل، إذ تحس بذاتـــها وكيانها إحساساً حقيقياً يتناقض وإحساسها مع " أبى الحصى "، ثم تكون النتيجة السقوط فى هوة الخيانة الزوجية، وهى مشكلة أخلاقيـــة مرفوضة من قبل القاص والديـــن والعـــرف

الاجتماعى. والقاص هنا يركز على هذه العلاقات غير السوية؛ ليسلط الضوء بمنظاره الناقد على ما تكاد يشكل ظاهرة تتفشى فى الإمارات، وهى ظاهرة زواج كبار السن بفتيات فى عمر بناتهم، وما لهذه المشكلة من نتائج ظاهرة وأخرى ستظهر قريباً، وخاصة فى نظر المجتمع لأبناء الزوجة الأجنبية وتسميتهم بأبناء الهنود من الزيجات، وهو رمز لرفضهم اجتماعياً، إضافة إلى ما قد يؤثر على ثقافة أولئك الأطفال وولائهم، وهنا يكمن الصراع الاجتماعى الذى يعانى منه الأبناء، فهم فى حكم القانون مواطنون، لكنهم فى نفس الوقت غرباء نتيجة التنشئة الاجتماعية التى تقوم بها الأم كما يرى الدكتور محمد المطوع [٣٦]. وقريب من النموذج الأنف ذكره قصة " عبّار " [٣٧] من مجموعة "فيروز" القصصية للقاصة مريم جمعة فرج، إذ نلتقى بشخصية " نرجس " الزوجة الهندية الشابة المتمردة على زوجها العجوز " كانت تصرخ فى وجهه مبددة ذلك الشعور بالوحدة : قرد، شائب "[٣٨]، وتشير الأحداث إلى أنها تارة قد حاولت الانتحار وأخرى تترك البيت وتهرب، ثم تتحول بعد ذلك إلى بغى عابثة على الأرصفة بلغة القاصة[٣٩]، وانتهى الأمر بالعبار إلى الجنون.

صحيح أن القصة واضحة الدلالة، إذ ليس يخفى أنها تشير إلى الخلل فى العلاقات الإنسانية بوصفه نتيجة أفرزتها النقلة النوعية فى حياة المجتمع الإماراتى، وما اعتوره من تغييرات ربما لم تأخذ شكلها النهائى بعد، غير أن ثمة دلالة لا تخفى تتفق غاية بحثنا، نعنى بها رفض القاصة لهذه العلاقات الإنسانية المنحرفة فى إطار العلاقة بين الرجل والمرأة، إنها دعوة للتمرد على بعض سلبيات الواقع، أو لنقل إنها إيماء بضرورة تغيير هذه الممارسات غير السوية.

ونلتقى بمحور العلاقة بين الرجل والمرأة فى قصة " تحت المروحة "[٤٠] لمحمد المر – صاحب النتاج القصصى الغزير؛ إذ نشر ما يربو على عشر مجموعات قصصية منذ عام ١٩٨٢ وحتى الآن، إضافة إلى قصص منشورة بالصحف المحلية – من خلال شخصية الوافد الباكستانى " ياسين " وهى شخصية متباينة عن النماذج آنفة الذكر، إذ تشير أحداث القصة أنه يود الزواج من إحدى بنات جنسه -باكستانية – غير أن تكاليف الزواج وتردى وضعه المالى يحول دون ذلك، مما يضطره إلى طلب سلفة بلغت خمسة عشر ألف درهم من كفيله "خلفان" صاحب الشركة التى يعمل

بها، غير أن خلفان لا يوافق مبدئيا، وبعد حوار بين خلفان وأخيه أحمد يوافق خلفان على تقديم سلفة لياسين، لكن ياسين يسبق هذه الأحداث بشنق نفسه قبل علمه بالموافقة على السلفة، ولنا أن نلاحظ أن الكاتب هنا ركز على شخصية الوافد الطالب للمرأة من الخارج، دون ان يولى اهتماما كبيرا بسبر عالم الشخصية الداخلي، لكنها على أية حال شخصية قريبة من الواقع فى إطار الواقعية النقدية له وليس محاكاته.

وفى إطار محور العلاقة بين الرجل والمرأة نلتقى بأنموذج مغاير، فالمرأة هنا وافدة تعيش مع زوجها أحمد فى مدينة دبى ذات الصخب والضجيج والرواج الاقتصادى، إنها " جودى " الانجليزية فى قصة محمد المر التى عنوانها "رسائل زوجة إنجليزية"[41]، والتى أشار الكاتب من خلالها فى إطار الواقعية النقدية للبيئة المادية للنفط، وما أفرزه من قيم متغيرة محصلتها الاستهلاك الشره غير المقنن، وقد عرض القاص من خلال هذه الشخصية انتقاد جودى (رمز الحضارة الغربية المحافظة على الاقتصاد فى كل شيء) لمجتمع الإمارات وقد بدا ذلك واضحا من خلال هذه الرسالة التى أرسلتها "جودى" إلى أمها مارجريت فى لندن منتقدة النساء العربيات فى بيئة دبى، إذ تقول : "... النساء العربيات لا يعرفن الاقتصاد، فاطمة تشترى الكثير من علب المسكارا وأدوات التجميل، وبعد أن تستعمل ربعها أو قليلا منها تهملها أو ترميها، لا أدرى هل جاءهم الإسراف بسبب كثرة أموال البترول، أم أن تلك المسألة طبع متأصل فيهم، إسراف فى كل شئ، فى الزينة والعطور والأكل وبناء البيوت، كل شئ فيه إسراف، إنهم شعب لا يعرف التوفير"[42].

واضح أن شخصية "جودى" هى لسان حال القاص محمد المر الذى يتعامل ويعايش واقعا يفتقر إلى ذكاء فى التعامل مع معطيات جديدة سمتها الغالبة روح الاستهلاك الشره، إذ بفضل الثروة الجديدة توفر للناس استعمال كل شئ دون بذل أدنى جهد نحو إنتاج حقيقى، بل لا نبتعد عن جادة الصواب إذا قلنا إن بغية القاص من هذه القصة يكمن فى هذه النبرة الصاخبة من خلال تلك الرسائل التى أرسلتها جودى الزوجة فى دبى إلى مارجريت الأم فى لندن.

ونلحظ هنا أن صورة المرأة إيجابية تنقد الواقع، وتبغى إصلاحه، وما أكثر هذه النماذج الايجابية فى قصص محمد المر[43].

٢- محور الهوية والثقافة : إن المتتبع للخطاب القصصى فى القصة القصيرة

فى الإمارات لا يعدم – فى ضوء الرؤية الواقعية النقدية– تلمس قصص تعلو فيها صرخة احتجاج ذات دلالة غير خافية تشير إلى عدم الوئام بين هذه العمالة والمواطن من جهة، وبن هذه العمالة والواقع الخارجى من جهة أخرى، إنها رسالة واضحة من خلال الخطاب القصصى إلى ثغرات فى جسد المجتمع الإماراتى يجب سدها، أو على أقل تقديو عدم التهاون معها أو التقليل من حجم مخاطرها وسلبياتها، ويأتى فى صدارة هذه السلبيات ما يتصل بلب المجتمع الإماراتى وجوهره نعنى الهوية الثقافية والتربية.

ولا ريب فى أن ظهور النفط – لا فى المجتمع الإماراتى فحسب، بل فى منطقة الخليج العربى بأسره – قد أدى إلى انتقال هذه المجتمعات بشكل سريع للغاية – وهذا جلى واضح فى الإمارات خاصة – من حالة البساطة إلى حالة الانمماج والرواج التجارى والاقتصادى من الدرجة الأولى، ولهذه الحال أثرها فى تقسيم الواقع الاجتماعى إلى جيلين متضادين يمكن أن نلمسهما من خلال شخصيات الآباء والأبناء فى القصة القصيرة فى الإمارات، جيل الآباء يعتز بماضيه ويفخر بالانتساب إليه، وجيل الأبناء – الذى يرتبط بلحظته المعاشة، بواقعة الآنى، ومن ثم يرفض الماضى، وبالتالى لم يرق إلى مستوى الآباء، ومن هنا كان الاصطدام أو التناقض بين الجيلين، وقد عبرت قصص سعاد العريمى وليلى أحمد، وعبد الحميد أحمد ومحمد المر، ومريم فرج وسلمى مطر سيف، وإبراهيم مبارك ... وسواهم عن مثل هذه التناقضات.

ويهمنا فى هذا السياق تلك النماذج القصصية التى ركز الكتاب فيها على شخصية الوافد السطحية المهمشة سواء داخل المنزل الإماراتى أم خارجه، وسلبيات هذه العمالة، وأول نموذج فى هذا المقام قصة "رائحة"(٤٤) للقاصة ليلى أحمد ذات الكثافة اللغوية والحوار القصصى المتسق، إذ تبرز لنا حجم هذه العمالة وتأثيرها السلبى على الأسرة والتربية داخل المنزل، إذ نرى استهلالها والاستهلال أو بداية القصة يعد حجر الزاوية عند المتلقى فى الانجذاب نحو القصة أو العزوف عنها يبدأ بسؤال يحمل شحنة دلالية ذات مغزى :هل أنت مواطن؟، وكذلك السؤال الذى يتوجه به بطل القصة إلى زوجته: ألا تشعرين أحيانا بأنك لست أنت ؟

ودلالة السؤالين ليست خفية إنها تشير إلى وعى القاصة ورغبتها فى دق ناقوس

الخطر على تركيبة المجتمع الإماراتي، وواقع مؤسساته، إذ أصبح على المواطن الاستعانة بشخصية الوافد لقضاء مصالحه، إذ يوصى الزوج زوجه قائلا : "عندما تذهبين إلى المستشفى للمراجعة، لا تنسى أخذ المربية أو الخادم معك، ربما يفيدانك كواسطة"

للقصة دوال عدة نفسية وتربوية واجتماعية، وهى قبل وبعد، تعرض للعمالة الوافدة فى صورة مربيات فى البيوت، وتشير إلى صدى هذه العمالة على الهوية الثقافية فى نشأة لغة يحار المرء فى تسميتها لغة، إذ ليست عربية ولا أجنبية، فلسان الأطفال فيه لكنة غير واضحة ولا مفهومة بالنسبة للآباء والأمهات، على حين تنزلق لهجة المربية على لسان الطفل فى يسر وسهولة.

ويتجلى صراع القصة من خلال سلوكيات الطفل اللغوية والاجتماعية، بل الانتقال فى المكان لا يكون من قبل الأطفال إلا بعد تجاوز نظراته إلى حركات مربيته، ويتراكم الصراع حين تكتشف الأم هذه الأشياء، وحين تدرك أن ابنها لا يتلهف لرؤيتها أو مداعبتها، ولذا كان سؤال الأب الأنف ألا تشعرين بأنك لست أنت ؟ بمثابة ثورة تعصف بمشاعر الأمومة، وكأن القاصة أرادت بهذا السؤال ضرورة إصلاح الواقع المتردى ووجود الأم بجوار ابنها لحظة بلحظة، وضرورة الاستغناء عن المربية، أو بمعنى آخر تصبح القصة صدى قويا ودعوة للتفكير فى الذات والغير من أجل مجتمع سليم سوى، من خلال تلك الصورة ذات النزعة الفلسفية الواقعية التى اعتمدت فيها القاصة على تصوير الواقع الخارجى على نحو يتجلى فيه قبح ذلك الواقع وازدراؤه وتحقيره.

ويلتقى محمد المر فى قصته "هجرة المحنط"(٤٥) والقاصة ليلى أحمد فى الكشف عن أثر هذه العمالة السئ على بنية المجتمع الإماراتى، بل يضيف إلى ذلك دور هذه العمالة فى إشاعة مظاهر عدة للانحراف والفساد الذى يعانى منه الواقع المرير، بل ربما ساعدنا ذلك فى تفسير رفض كثير من شخصيات القصة القصيرة فى الإمارات للواقع، بل يصبح رفض الواقع واستهجانه سببا رئيسا حدا بالمحنط بطل القصة إلى الهجرة احتجاجا على فقد المدينة - مدينة دبى البيئة المكانية التى تشغل الحيز الأكبر من قصص محمد المر - لطابعه المحلى نتيجة لكثرة هذه الجنسيات الوافدة المتنوعة المتباينة.

وفى قصة "هذا الوجه ليس لى"(٤٦) للقاصة سعاد العريمى إشارة واضحة لخطورة ظاهرة العمالة الوافدة، تلك العمالة التى باتت تهدد هوية المواطن وثقافته فى عقر داره، لنقرأ معا بدايات القصة : "تضيق الدائرة، وتختنق المدينة، تتراكم الأشياء بداخلها وداخله، ويراها تندلق محتوياتها مكمومة الأجساد البشرية على حافة الأرصفة، ثم تضيق الغلالة وتتبعثر كل الأفكار"(٤٧).

الاستهلال أهم ما فى القصة القصيرة إنه فاتحة لعالم ودخول فيه، وعالم القصة القصيرة يلتقى وعالم البطل الداخلى، والفعل ينبئ منذ البداية بالاستمرارية (تضيق - تختنق - تتراكم - يراها - تتبعثر)، هذه الصورة القاتمة ألحت على البطل فى الرغبة فى الصراخ، إذ تقول القاصة على لسان البطل : "...نظر فى المرآة، وجفل أهذا هو أحمد .. ؟ أنا لم أكن كذلك .. هذا الوجه ليس لى !! إنه يخيفنى ... لماذا هذه الأشياء تتكاثر على جسد الأرض ؟ كان يخاطب أحد المارة (أنا ما فى معلوم) شعر بغصة رهيبة، وازدرد ريقه ومضى"(٤٨).

وفى موضع آخر نطالع مقولة البطل :"هذا الوجه ليس لى .. مخاطبا العامة، تتفرق خطواته، وتجتمع الأرجل .. تتزاحم الوجوه، يحدق فيها .. إنه ليس لى، يفتش عن آخر يطبع كفه على كل الوجوه، وتستقبله ابتسامات السخرية، نظرات الاستفزاز لغط وأصوات متداخلة ... وتلفظه أنفاس تلك المدينة"(٤٩).

والقصة أشبه بصرخة تندد بالسلبيات، وتدعو إلى ضرورة توحد الإنسان والمكان الذى تشكل عليه تاريخه الشخصى والجماعى، وترسخت فيه عاداته وتقاليده وعباداته وطقوسه، إنه الوطن بانزياحه وتفاعل الإنسان فيه، إذ لا إنسان بدون وطن له هوية وثقافة يتوحد فيها ومن خلالها الإنسان والمكان، فلا يلفظه المكان كما لفظ بطلنا فى هذه القصة.

والنظرة المشار إليها آنفا ربما تفسر لنا ما لاحظه الدكتور ضياء الصديقى (٥٠) من أن القصص التى صورت الحاضر / المدينة وقفت موقفا موحدا ضده بشكل معلن أو خفي، المدينة الجديدة بمفاهيمها الغريبة، وعلاقتها المتشابكة، ووجها القاسى تجعل الإنسان يحس فيها بغربة عجيبة، ناجمة عن عدم قدرته على التكيف معها، وهو فى نفس الوقت محتاج لها، وهنا يبدو قلقه واضطرابه بين الداخل والخارج.

ونلتقى بأنموذج قصصى آخر رافض لهذه العمالة انطلاقا من سلبياتها على

صيرورة المجتمع، وطمس هويته وثقافته من خلال قصة "الصرخة"[٥١] للقاص ناصر جبران، إذ يؤكد القاص على ازدياد هذه العمالة وتجاوزها حدود الحاجة الفعلية، ولذا فإنها ربما ساهمت فى إزالة ملامح المجتمع المحلى من خلال سرده القصصى "جرفته موجة السراويل الواسعة والساري والعمة المفلطحة .. كرنفال، ألوان صارخة، أصوات مختلفة"، ويمثل الزى بتنافره وأشكاله المختلفة للوافد عن المواطن مظهرا من تأثيرات هذه العمالة على صيرورة المجتمع، بل إن الحوار القصصى القصير الذى دار بين (سلمان وزميله عبد الله) يحمل دلالة الرفض القاطع لشخصية الوافد بوصفها ذات أثر سلبى ربما أدى إلى شعور المواطن الإماراتي نفسه بالغربة فى وطنه، يقول سلمان : أين مدرسة العروبة ؟ فيرد عبد الله بمرارة : اختفت العروبة وبقى الشارع.

- وأين هى ؟

- ستجدها فى قواميس لغات أخرى (كيسا .. كستكا .. هلو).

والسطر الأخير يشير إلى رغبة الكاتب الحميمة، وإلحاحه فى الدعوة إلى رفض هذه العمالة بشكل حاسم، والعمالة المرفوضة هى العمالة الوافدة من شرق آسيا (كيسا .. كستكا)، أو تلك الوافدة من غرب أوربا (هلو).

٣- محور اللغة فى القصة القصيرة الإماراتية :

يشكل محور اللغة فى القصة الإماراتية القصيدة بشكل عام والتى تتناول شخصية الوافد بشكل خاص إشكالية كبيرة، ولا نعنى بذلك ركاكة الجملة وضعفها عند ثلة من كتاب القصة الإماراتية مثلما أشار الدكتور وليد خالص [٥٢] للغة القاص محمد المر، ونعي عليه ركاكة تراكيبه على الرغم من كونه أكثر الكتاب شهرة، وأغزرهم نتاجا فى الإبداع القصصى، بل نعنى تلك الكتلة التراكمية من جمل وبناء وألفاظ يحشدها الكاتب حشدا على لسان شخصية الوافد، ويبدو ذلك جليا واضحا فى قصص كثيرة نذكر من بينها : قصة "أشياء كويا الصغيرة"(٥٣) من مجموعة "البيدار" للقاص عبد الحميد أحمد، إذ قد حرص القاص على نقل لغة كويا كما هى فى عالم الواقع إبان حديثه مع سيدة فى العمل، يقول كويا :

"أرباب .. فى مية .. أنا آخر الشهر يعطي .. أرباب .. أنا فى ولد جديد .. أول في بنات بس .. كلش بنات .. ولد واحد كبير يموت فى ترين" وفى موضوع

آخر يقول : "هذا زين .. واحد زين .. أنا يشترى بأربعين يبيع حق انته بثلاثين".

هذا لغة كويا العامل الهندى الناطق بالعربية، صحيح أنها تنبئ عن أحداث لكنها ركيكة ضعيفة، فهل أراد الكاتب بنقل هذه الصورة اللغوية - كما هى فى الواقع - التنبيه على لغتنا العربية التى فقدت جمالياتها المترسخة فى أعماقنا، وأصبح الواقع الإماراتى يواجه لغة تئن تحت وطأة الخطأ والضعف والركاكة، نزعم أنه أراد ذلك، وإلا فكيف نفسر نطق كويا بلغة فصيحة أوردها القاص من خلال رسالة يخاطب فيها زوجه قائلا : "سمه عبد الله كويا، أو سمه عيسى لا محمد كويا، لا أعرف اختاري اسما يشتهيه قلبك، ليتنى كنت معكم، لكن أنت تعرفين أنا لا أستطيع شيئا إلا العمل هنا". واضح أن اللغة هنا فصيحة، وذات شحنات دلالية نفسية وعاطفية، ونزعم أن للقاص بغية من وراء هذا المستوى اللغوى الفصيح، فالعامل كويا يكتب إلى زوجه بلغة هندية فصيحة مع كونه عاملا بسيطا، وقد قام القاص بترجمة هذه الهندية إلى لغة عربية لا تقل عنها فصاحة.

إن القاص الإماراتي أراد لعمله الإبداعى قدرا كبيرا من الأمانة فعمد إلى تصوير العالم الخارجى لشخصية الوافد والتعبير عنها مما جعل القصة تتضح بضجيج لأماكن وأسماء وتقاليد، إذ إن النماذج الواقعية كما يقول الناقد الدكتور صلاح فضل [٥٤] : "تتكون فحسب عندما يتاح للكاتب أن يقوم بعملية مقابلة خصبة وصارمة معاشة فى الحياة العملية ومبررة من خلالها، بين أفراد متعددين، وعندما تكشف هذه المقابلة عن الأسباب والقوانين الفردية والاجتماعية وما بينها من تشابه".

وليس من شك فى أن الأساليب العامة الشائعة فى المجتمع تتسرب إلى القاص - بوعى أو بدون وعى - حاملة معها تلك التراكيب المعجمية بمجالاتها الدلالية المتعددة التى يتحدد بموجبها البنية السردية للقصة، وتصبح اللغة من ثم أداة كالمرآة تنعكس على سطح الأحداث والشخصيات لتتضح غايات القاص ومقاصده.

وفى قصة عبد الحميد أحمد "صفعتان" من مجموعة البيدار التى ذكرناها آنفا نشعر باللغة التى تنطق بها الشخصية من حيث كونها أداة تعريف بالهوية الاجتماعية، والخشية والحذر بما قد يحل بمسارب التخاطب من فقد بعض قيمتها وعاداتها وسلوكياتها اللغوية، ويبدو ذلك جليا واضحا بما ورد على لسان شخصية الوافد الآسيوي سائق التاكسى، إذ يقول : "رفيك (رفيق)

خورفكان فيه هوا زين، جبل زين، دبى فيه شغل وايد، فلوس وايد"(٥٥).

ونتفق وما ذهب إليه الدكتور صلاح فضل فى نجاح القاص عبد الحميد أحمد من خلال إبرازه لهذا التقابل الظاهرى بين القرية الغارقة فى تقاليدها وعباءاتها، وهذه المدينة المشرئبة لأنماط جديدة فى السلوك والعلاقات دون أن تدرك جوهرها الحقيقى فى شروط الممارسة الحرة واتساق الداخل مع الخارج أو كما قال : "إن الثنائية الأعجمية العربية تطل من خلف هذه الثنائية المباشرة: القرية/ المدينة من خلال تعدد المستويات اللغوية فى الحوار العامى والفصيح ... مما يجعل القصة على بساطتها نموذجا مكثفا مفعما ببعض الرؤوس المتفجرة التى تثرى دلالتها عند المتلقى اليقظ الحساس"(٥٦).

واللغة القصصية وسيلة للكشف عن هوية الشخصية، ففى قصة "الرحيل"(٥٧) للكاتبة سعاد العريمي نلتقى بمفردات لغوية من واقع اللهجة العربية الفلسطينية، فتتجلى روح الشخصية من حيث كينونتها العربية الفلسطينية، نقول ذلك على الرغم من وجود معطيات أخرى داخل القصة تشير إلى أحداث متصلة بالمكان (فلسطين) مثل :صبرا - طولكرم - شهادة الابنة فى صبرا .. وما إلى ذلك، غير أن اللهجة العربية الفلسطينية واضحة بدلالاتها وظلال معانيها من خلال السرد القصصى، ولنقرأ : "عندما نهض من فراشه، كان مبتسما وكأن شيئا لم يكن، حمل أدواته الزراعية ومضى إلى حيث الشجيرات التى غرسها ... وجد منصورا يقطف بعض الخضار بشيء من عدم المبالاة، اقترب منه : ليش هيك يا ابنى ؟ بدك تنزع الزريعة من جذورها؟" (٥٨)، وفى موضع آخر "مسكه من ذراعه قائلا : تعال .. بدى أحكي لك حكاية"(٥٩) ومن بين مفردات الحكى "الأرض اللى بتثبتها لزوم علينا نحافظ عليها، وما بيصير نفرط فيها !!"(٦٠).

لعل من نافل القول أن العلاقة بين اللغة والمجتمع علاقة حميمة وطيدة، فاللغة تؤثر وتتأثر بالمجتمع، ومن خلالها يمكن التعرف على العديد من الظواهر والمستويات الاجتماعية فى العمل القصصى، وحسبنا القول إنها الوسيلة الخطيرة التى يتوسل بها المبدع، والأداة الوحيدة التي يستعين بها ويعتمد عليها للوصول إلى مقاصده وغاياته.

وما أردنا توضيحه هنا أن بعض الكتاب قد نقلوا لغة المشافهة على ألسنة شخصية الوافدين - ولا يعد ذلك ضعفا أو ركاكة - عن عمد، وأن هذا المنظور

الكتابى لرؤية الواقع الخارجى يعكس إلى أى مدى يمكن أن تؤثر ثقافات الوافدين على الهوية الثقافية للمواطن الإماراتى، إذ قد بدأ بعض الناس يجارون هذه اللغة الحياتية المعاشة لقضاء مصالحهم وحاجاتهم، وكأن القاص بهذه الرؤية أراد أن يوجه خطابا يقول فيه إذا كان التأثير اليوم فى بعض المفردات اللغوية، فربما يمتد التأثير غدا ليحتل منطقة أكبر، ربما ينداح ليشمل طريقة التفكير وملامح الوجه والجسد، وتقف لغة القصة القصيرة شاهدة على ذلك على نحو ما نجد عند عبد الحميد أحمد فى مجموعته القصصية "البيدار" وبالتحديد قصته "أشياء كويا الصغيرة" آنفة الذكر، أو قصته "الطائر الغمرى"[٦١] من مجموعته القصصية "على حافة النهار"، كما نلحظ تعدد المستويات اللغوية فى قصة عبد العزيز الشرهان "عاشق الجدار القديم"[٦٢] وقصة "الخروج على وشم القبيلة" لمحمد حسن الحربى، وبعض قصص مجموعته "حكايات قبيلة ماتت"[٦٣]، وبالمثل نجد ذلك فى قصص محمد المر، وسعاد العريمي فى قصتها "هذا الوجه ليس لى" آنفة الذكر، وليلى أحمد .. وسواهم مما يطول ذكره فى هذا السياق.

وأخيرا ننهى جولتنا فى هذا البحث بعدة ملحوظات نظن أنها لا تخلو من دلالة :

أولها : تكشف هذه النماذج القصصية سواء التى تناولها البحث، أم التى اكتفينا بقراءتها لعدم اتفاقها وغاية بحثنا، تكشف هذه وتلك عن وعي كتاب القصة القصيرة فى الإمارات بظروف واقعهم الاجتماعى وملابساته، والقدرة على التعامل معه، واستيعاب جملة العلاقات التى تربط الإنسان بمجتمعه.

وقد ركز جملة من الكتاب على المسببات الاجتماعية التى أفرزت هذا العلاقات، مما يؤكد مقولة إن عملية الإبداع بالنسبة للفنان، عملية ذات وظيفة اجتماعية حقا، كما أنها فى الوقت نفسه تصبح صورة تنم عن استيعاب الكاتب لوعيه الاجتماعى وتحرره من ذاته إلى عالمه الخارجى.

لاغرو إذن أن من يتابع النصوص القصصية القصيرة يلحظ وفاءها لخصوصيتها المحلية، فتقرأ من خلالها سر البيئة الخليجية وتاريخها وتضاريسها، ولا يعني هذا أن القصة القصيرة فى الإمارات منغلقة على نفسها مكتفية بذاتها، بل إن نسيجها جزء لا يتجزأ من محيط النثر القصصى العربي.

وثانيها : نقطة التقاء أو لنقل تقارب بين هذه القصص التى تناولها البحث وثلة غير قليلة من القصص الاجتماعية الأخرى التى

أشارت إلى هموم عدة نحو : هموم المواطن نفسه فى ضوء المتغيرات الجديدة، ومشكلات المرأة وقضاياها، وصراع الأجيال من خلال علاقة الأبناء بالآباء، واختلاف درجة الصراع وحدته قدر اختلاف التحولات الاجتماعية والسياسية على نحو ما صورته ليلى أحمد فى معظم قصص مجموعتها "الخيمة والمهرجان والوطن"، أو ما صورته القاصة مريم جمعة فرج فى مجموعتها "فيروز" (٦٤)، أو ما طرحته سلمى مطر سيف فى مجموعتها "عشبة" (٦٥) .. وسوى ذلك كثير جدا.

أقول إن نقطة اللقاء من حيث إلقاء ثورة على اللحظة المعاشة (الحاضر الآنى) من خلال حنين فارق إلى الماضى واجترار ذكرياته والتغنى بأمجاد، والبكاء على انصرامه، غير أننا وإن كنا نتفق ورؤية القاص فى أن الماضى المتحدث عنه يحمل قيما ومفاهيم يجب أن تسود الحاضر، ولا يمكننا بحال من الأحوال إغفاله أو تجاهلنه، فإن الإصرار على الماضي والبقاء فيه، واجترار معطياته يرفضه الواقع الجديد بكل معطيات سواء أكانت إيجابية أم سلبية، وسواء تقبلناها عن طيب خاطر، أم رغما عناء شئنا هذا الحضر أم أبينا، ومن ثم تصبح الدعوة الأكثر إلحاحا أنه على الجميع تقع مسئولية التقويم والتعديل وتصحيح المسار مسترشدين فى ذلك بالماضى، ومستشرفين المستقبل.

وثالثها : افتقدنا فيما قرأناه من قصص الإمارات شخصية الوافد الإيجابية، نقول ذلك على الرغم من ثقتنا بإيمان كتاب القصة - كما تشير معطيات الواقع - بأن هذه العمالة الوافدة قد قامت على كواهلها وبأيديها معظم المشاريع الحضارية والنهضة العمرانية من بنايات وطرق ومرافق إنسانية .. وما إلى ذلك.

وفى إطار سرد السلبيات كانت شخصية الوافد الآسيوي أكثر حضورا تليها شخصية الوافد الأوربي، أما صورة الوافد العربي، فهى قليلة إذا ما قيست بالشخصيتين السابقتين، بل يمكن إحصائها فى قصص مثل قصة "الأرصفة العربية" من مجموعة البيدار(٦٦)، إذ تصور هذه القصة غربة الإنسان الفلسطينى من خلال شخصية الوافد "أبو محمود" العامل الذى تشير أحداث القصة إلى قذف الأرصفة العربية له بصورة تخلو من الرحمة، كما تشير إلى الهم الذى يعانيه الفلسطيني (الهجرة فى البلاد العربية)، ويحمل الكاتب من خلال شخصيته أى محمود - الدول العربية سبب عذابه وآلامه.

ويلتقى النموذج السالف وقصة "سفر الأسفار" (٦٧) للقاص ناصر الظاهري، إذ يشير فيها إلى شخصية وافد فلسطيني يتجول فى عدد من البلدان العربية، ويستقر فى الإمارات ويعمل حارسا لإحدى البنايات ذات الطوابق العالية (بلغت اثنين وعشرين طابقا) ربما إشارة رمزية للدول العربية، وهذه العمارة بطوابقها المختلفة تعاني مشاكل عدة "نسيج لا تتناغم ألوانه ٠٠ هادئة، قاتمة، صارخة، مزيج عجيب، ذقن تتدلى إلى الصدر تحوط بها سلسلة ذهبية، وشارب حليق وقرط يحرس أذن حنظلة، ونميمة تسرى خلف الجدران، وضغينة تلبد خلف سجادة الصلاة" ولهذا كله يقرر العودة لوطنه السليب متهالكا مريضا ليدفن هناك كما تدل الأحداث٠

والقصة الأخيرة هى قصة "البيدار" لعبد الحميد أحمد من مجموعته القصصية "البيدار" التى أشرنا إليها كثيرا، ومريش البيدار عربي وافد من عمان هاجر إلى وطن مجاور (الإمارات) بحثا عن مورد رزق فى فترة زمنية لم تكن فيها أوراق الهوية (جواز السفر وما إلى ذلك) أهمية تذكر، لكنه وجد نفسه فى ظل الدولة الحديثة نكرة، لا يمتلك حتى أبسط حقوقه (العودة إلى الوطن الأم)، فضلا عن أنه مرفوض فى البلد التى قضى فيها زهرة شبابه، إذ تشير أحداث القصة أنه قضى أكثر من ثلاثين سنة يعمل فى ذبح الأغنام وتلقيح النخيل، وتبدو المفارقة حين يقرر العودة إلى موطنه فيرفض أيضا؛ لأنه لا يمتلك أوراقا رسمية فى ظل القانون الوضعى الجديد الذى رسم حدودا صارمة بين دول الجوار، لم يكن للناس سابق عهد بها، فيحرم من أبسط حق من حقوقه، وهذا ما عمد القاص إلى الكشف عنه من خلال شخصية مريش٠

ورابعها : إن الشخصية تحتل معظم أجواء القصص القصيرة التي تناولتها الدراسة، إذ تمتد منها وإليها جميع العناصر الفنية فى القصة، بما فى ذلك المضمون الذي يود الكاتب مخاطبتنا نحن المتلقين٠

لقد تناولت القصص القصيرة تلك الشخصيات الهامشية المسحوقة وجعلت منها بطولة حقيقية من خلال الرؤيتين اللتين أشرت إليهما فى متن الدراسة، ومن اليسير ملاحظ قلة عدد الكتاب الذين تعاطفوا مع شخصية الوافد، ونظروا إليها نظرة تحمل نزعة إنسانية تثير شفقة المتلقي نحو هموم هذه العمالة ومشاكلها، فى مقابل كثرة من الكتاب تعرضوا لشخصية الوافد من خلال نقد الواقع، وإبراز الآثار السلبية التى خلفتها هذه العمالة، مشيرة بذلك إلى دورها فى

إشاعة كثير من مظاهر الانحراف والفساد، مطالبة صراحة أو ضمنا بضرورة معالجة هذه السلبيات في ضوء معطيات الواقع، بل لا تخفى نبرة الخطاب القصصي من ضرورة التخلي فورا عن هذه العمالة، على نحو ما وجدنا في قصة "رائحة" للقاصة ليلى أحمد آنفة الذكر.

ويقتضي الإنصاف، بل التناول الموضوعي ألا نوافق أصحاب النظرة الواقعية المبنية على نقد الواقع فيما ذهبوا إليه من تحميل هذه الانحرافات والسلبيات التي يعاني منها المجتمع الإماراتي على هذه العمالة؛ لأنه لا يجب من وجهة نظرنا أن نغض الطرف عن تلك الأسباب الحقيقة التي أدت وتؤدي إلى إحداث تغييرات في منظومة القيم والعادات والتقاليد، وتقف القصة العربية في بيئات عدة شاخصة شاهدة على أن منظومة القيم مرتبطة باتجاهات عدة : تربوية ونفسية وخلقية ودينية، وإلا كيف نفسر أسلوب أناس يلجأون إلى انتهاج أسلوب لكسب حرام، نقول ذلك مع تسليمنا بأن العمل الإبداعي المفرد إن هو إلا صوت في معزوفة الكاتب، وفي إطار هذه الملاحظة ندعو إلى ضرورة التواصل بين البشر؛ لأنه يزيل بلا أدنى شك تلك الحواجز بين المواطن والوافد الأجنبي، فينزاح الموقف الفوقي المتعالي من المواطن إلى الغريب القادم، بل في إطار هذا المفهوم تذوب الثقافات المتباينة المتنوعة في ثقافة الإمارات العربية الإسلامية الأصيلة على نحو يذكرنا بنماذج الثقافات الأجنبية وذوبانها في الثقافة العربية الإسلامية إبان العصر العباسي، وما ذلك على الله بعزيز، وفي ظننا أن القصة تكتسب قيمتها وقدرتها على التأثير والبقاء بقدر محاولتها الحوارية حينا والجدلية أحيانا أخرى للتغيرات الاجتماعية، بل يجعلها بؤرة تأريخ لصراعات الإنسان وطموحاته في زمن لا نعدم فيه تزييف الحقائق.

هوامش البحث ومراجعه

١- قضايا التحول الاجتماعي بدولة الإمارات العربية المتحدة، كما تبرزها عناصر : الشخصية، والمكان، والزمان، يوسف الشاروني، أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات، الجزء الأول، أكتوبر ١٩٨٩، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، ص١٧ .

٢- "عن البنيوية والتوليدية .. قراءة في لوسيان جولدمان"، للدكتور جابر عصفور، مجلة فصول، القاهرة، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير ١٩٨١، ص٩٦ .

٣- قضايا التحول الاجتماعي بدولة الإمارات، ص١٩، يوسف الشاروني، مرجع سابق، وانظر أيضا : ملامح التغيير الاجتماعي في الإمارات، دراسة للدكتور محمد عبد الله المطوع، ندوة الأدب في الخليج العربي من ١٠-١٤ يناير ١٩٨٨، وانظر : توصيفات عامة حول القصة والرواية في دولة الإمارات، للأديب القصصي عبد الحميد أحمد، ضمن أبحاث الملتقى لأول للكتابات القصصية والروائية في ظل دولة الإمارات، ١٩٨٩، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات.

٤- لمزيد من التفصيل راجع : العاملة الأجنبية في أقطار الخليج العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٨٣م .

٥- الشخصية والبيئة في القصة القصيرة، ثابت ملكاوي، أبحاث الملتقى الثاني، جـ١، ص٩٦، ٩٧، مرجع سبق ذكره.

٦- "البيدار" مجموعة قصصية، عبد الحميد أحمد، دار الكلمة للنشر بيروت - الطبعة الأولى، ١٩٨٧ .

٧- بحث "قضايا التحول الاجتماعي بدولة الإمارات"، يوسف الشاروني، سبق ذكره، ص٢٢، أبحاث الملتقى الثاني .

٨- قصة "أشياء كويا الصغيرة" في مجموعة البيدار، عبد الحميد أحمد، دار الكلمة بيروت، ص١٠ . وتبدو هذه النبرة الإنسانية العالية من خلال إدانته للمجتمع واحتجاجه عليه إبان حديثه عن انتحار "مريش" بطل قصة البيدار، وتكرار شخصية مريش والتقائه" بشخصية "غريب" في قصة "الطائر الغمري" مجموعة السباحة في عيني خليج يتوحش، دار الكلمة، بيروت.

٩- السباحة فى عينـــى خليـــج، مجموعـــة قصصية لعبد الحميد أحمد، دار الكلمـــة – بيروت، ١٩٨٢، وتضم المجموعة اثنتـــا عشرة قصة٠

١٠- إحدى قصص المجموعة السابقة، القصـــة الأخيرة، ص٩٩-١٠٨، المرجع السابق٠

١١- قصة "رجل من بنغش"، ص١٠٢ ٠

١٢- النص القصصـــى الســـابق، ص١٠٢، واقرأ ص١٠٣ ٠

١٣- المصدر السابق، ص١٠٣ ٠

١٤- السابق نفسه،ص١٠٤ ٠

١٥- السابق نفسه،ص١٠٤ ٠

١٦- مجموعته القصصية، الســـباحة فـــى عينى خليج يتوحش، قصـــة "جينـــى"، ص٧٩ وما بعدها، عبد الحميد أحمـــد، مرجع سابق٠

١٧- قصة "شتاء" من المجموعة القصصيـــة "الطحلب"، لإبراهيم مبارك، منشـــورات اتحاد كتـــاب وأدبـــاء الإمـــارات، ط١ ١٩٨٩، والقصة ص٢١-٢٣.

١٨- قصة جاك باك من مجموعة الطحلـــب، إبراهيـــم مبـــارك، المرجـــع الســـابق ص٢٩-٣٤ ٠

١٩- النص القصصي السابق، ص٣٢ ٠

٢٠- السابق نفسه، ص٣٣ ٠

٢١- السابق نفسه، ص٣٤ ٠

٢٢- قصة "اتهاد ٠٠ كليج ٠٠ بيـــان"، نـــاصر الظاهرى، مجلة شؤون أدبية، العدد التاسع، السنة الثالثة، ١٩٨٩، ص١٤١ – ١٤٥ ٠

٢٣- المجموعة القصصية "البيدار"، قصـــة "البيدار"، عبد الحميد أحمد، دار الكلمـــة للنشر – بيروت – ط١، ١٩٨٧ ٠

٢٤- قصة "البيدار"، ص١٢٥، المرجع السابق٠

٢٥- مجموعة قصص بعنوان "حكايات قبيلة ماتت"، محمد حسن الحربي، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٧ ٠

٢٦- ثابت ملكاوى، بحث بعنوان "الشخصية والبيئة فى القصة القصـــيرة" ص١٠٦، ضمن أبحاث الملتقى الثـــاني للكتـــاب القصصيـــة والروائيـــة فـــى دولـــة الإمارات، مرجع سابق٠

٢٧- قصة "انتهت الحفلة" مـــن المجموعـــة القصصية "حكايـــات قبيلـــة مـــاتت"، المرجع الســـابق ذكـــره، ص٨ ومـــا بعدها٠

٢٨- المرجع السابق نفسه، ص٥ ٠

٢٩- السابق نفسه،ص٧ ٠

٣٠- لمزيد من التفصيـــل عـــن شـــهادات المبدعين من كتاب القصة القصـــيرة، وتحليل هذه الشهادات، راجع دراســـة الدكتور ســـمير حجـــازى – التفســـير السوسيولوجى لشيوع القصة القصـــيرة

- مجلة فصول القاهرية - المجلد الثاني - العدد الرابع - ١٩٨٢، ص١٥٤ - ١٦٨ .

٣١- انظر : صورة البحر في القصة القصيرة الإماراتية - الدكتور الرشيد بوشعير، حوليات كلية الآداب - جامعة الكويت، الحولية التاسعة عشرة، الرسالة ١٣٥، ١٤١٩ هـ - ١٩٩٩م . وقصة "الطائر الغمري" من مجموعة "على حافة النهار" لعبد الحميد أحمد ص٧٥ - ٩٥ تعد دليلا واضحا على سلبيات التحول الحضارى وإفرازاته، فقد ذبح البترول "غريب" باعتراف سالم بن يديه (أحد أصدقائه)، وتقول عفراء: عجائب هذا الزمان كثيرة، النعمة جاءتنا معها أشياء كثيرة ماخبرناها من قبل)، القصة ص٦٨ ورفض القيم المستحدثة التى لا تتماشى والمجتمع الإماراتي كثير جدا، إذ ليس من شك فى أن الأديب هو ضمير أمته المؤرق، وإذن فالحضارة سلاح ذو حدين، وعلى المرء أن يختار، والاختيار يتطلب وعيا.

٣٢- قصة "شغب القائلة" - ناصر الظاهري - مجلة شؤون أدبية العدد الخامس- ١٩٨٧، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ص٢٨١- ٢٨٤ .

٣٣- القصة السابقة، ص٢٨٢

٣٤- السابق نفسه، ص٢٨٢ .

٣٥- القصة المنشورة بالخليج الثقافي في ١٩٨٣/٣/٣١.

٣٦- انظر : ملامح من التغيير الاجتماعي فى الإمارات - دراسة فى القصة القصيرة، دكتور محمد المطوع، بحث مقدم إلى ندوة الأدب فى الخليج العربى، ص٢٨ فى الفترة من ١٠ - ١٤ يناير ١٩٨٨، أبو ظبى.

٣٧- قصة "عيار" من المجموعة القصصية "فيروز" - مريم جمعة فرج - ص١٥ -١٧، ط١، ١٩٨٨، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات.

٣٨- القصة السابقة نفسها، ص١٥ .

٣٩- السابق نفسه ص١٧ .

٤٠- قصة "تحت المروحة" من المجموعة القصصية "حبوبة" - محمد المر - دار العودة - بيروت - ط١ - ١٩٨٨ - ص٥٥ -٦٥ .

٤١- قصة "رسائل زوجة انجليزية" من مجموعة نصيب القصصية - محمد المر - ص٩٦ وما بعدها.

٤٢- السابق نفسه، ص٩٧ .

٤٣- انظر صورة المرأة في القصة القصيرة في الإمارات - خليل السوامرى - الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات - الجزء الثالث - اتحاد كتاب وأدباء الإمارات - ط١ - ١٩٩٢ - ص١٢ وما بعدها، اقرأ له على سبيل التمثيل قصة "تصميم" من مجموعته القصصية "ياسمين" ص٤٩، مطابع البيان التجارية بدبي، وكذلك قصة "أحوال قلب" ص٦٣ وما بعدها من المجموعة نفسها .. وغير ذلك كثير، غير أنه ليس غاية من غايات بحثنا هنا.

٤٤- انظر قصة "رائحة" من المجموعة القصصية "الخيمة والمهرجان والوطن" - ليلى أحمد - مطبعة دبي- ١٩٨٤.

٤٥- قصة "هجرة المحنط" من المجموعة القصصية "شيء من الحنان" - مطابع البيان التجارية دبي -ص ٩٧ومابعدها -١٩٨٥م .

٤٦- قصة "هذا الوجه ليس لي" من مجموعة (طفول) - سعاد العريمي - منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات - ط١ - ١٩٩٠ - ص٦٧ - ٧١

٤٧- المصدر السابق نفسه، ص٦٩ .

٤٨- السابق نفسه، ص٧٠ .

٤٩- القصة نفسها، ص ٧٠ - ٧١ .

٥٠- بحث بعنوان "البيئة المحلية في القصة القصيرة في الإمارات" - دكتور ضياء الصديقي - ضمن أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية في الإمارات - ط١ - ١٩٩٢ - ص٢٠٩٠.

٥١- قصة "صرخة" - ناصر جبران - العدد العاشر من مجلة شؤون أدبية - ١٩٨٩ - اتحاد كتاب وأدباء الإمارات.

٥٢- انظر : محمد المر والقصة القصيرة .. دراسة في المضمون والبناء - دكتور وليد خالص - ندوة الأدب في الخليج العربي - أبوظبي يناير ١٩٨٨.

٥٣- راجع القصة كاملة من مجموعة البيدار - عبد الحميرأحمد -دار الكلمة للنشر - ط١ - بيروت -١٩٨٧- ص١٠ وما بعدها

٥٤- انظر : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي -الدكتور صلاح فضل -دار المعارف -القاهرة - ط٢-١٩٨٠ - ص١٥٨.

٥٥- قصة "صفعتان "من المجموعة القصصية "البيدار" - عبدالحميد احمد - مرجع سابق.

٥٦- لا شعرية القص وملامح الحداثة قراءة في أدب الإمارات - دكتور صلاح فضل- ضمن أبحاث الملتقى الثاني للكتابات

القصصية والروائية فى دولة الإمارات – الجزء الثاني – اتحاد كتاب وأدباء الإمارات – ط١، ١٩٩٢ – ص٧١ .

٥٧- اقرأ القصة كاملة من المجموعة القصصية "طفول" – سعاد العريمي – منشورات اتحاد كتب وأدباء الإمارات – ط١ – ١٩٩٠، قصة الرحيل ص٣٧-٤١ .

٥٨- قصة الرحيل، ص٤٠، المرجع السابق نفسه.

٥٩- السابق نفسه ص٤٠ .

٦٠- السابق نفسه ص٤٠ .

٦١- اقرأ قصة "الطائر الغمرى" من مجموعة "على حافة النهار" – عبد الحميد أحمد – منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ص٧٥ – ٩٥، طبعة أولى – ١٩٩٢.

٦٢- قصة عاشق الجدار القديم من مجموعة "الشقاء" – على عبد العزيز الشرهان، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات – الطبعة الثانية – ١٩٩٢ – ص١٣٧ – ١٤٩ .

٦٣- مجموعة قصص – محمد حسن الحربي – دار الكلمة للنشر – ط١ – بيروت ١٩٨٧م .

٦٤- اقرأ مجموعة "فيروز" – مريم جمعة فرج – منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات – ط١ – ١٩٨٨، وبخاصة القصص التالية : عبار ص١٣ – ١٧، وقصة "شنق" ص٣٧-٤٠ وقصة "تقوب" ص٤٧-٥١ .

٦٥- مجموعة "عشبة" القصصية – سلمى مطر سيف – دار الكلمة للنشر – طبعة ١٩٨٨ – بيروت .

٦٦- قصة "الأرصفة العربية" ص١٣ من مجموعة البيدار القصصية – عبد الحميد أحمد – مرجع سابق ذكره .

٦٧- قصة "سفر الأسفار" – ناصر على الظاهرى – ملحق الاتحاد الثقافي – العدد ٦٥ فى ١٩٨٧/٣/٢٩ – ص.

فى نقد الصورة السينمائية

الأبيض والأسود على شاشة السينما بين الجبر والاختيار

د. ناجى فوزى *

ارتبط إنتاج الصورة الضوئية، المعروفة فى التعبير الدارج باسم « الصورة الفوتوغرافية » ارتبط هذا الإنتاج بالحصول على هذه الصورة عن طريق إعادة إنتاج المرئيات فى الطبيعة من خلال كثافات متدرجة من اللونين الأسود والأبيض، وهى ما تسمى بالكثافات الرمادية المحايدة، وهى كثافات تتدرج نحو الارتفاع لتصل إلى حد الاعتام التام ممثلاً في اللون الأسود، وتتدرج نحو الإنقاص لتصل إلى حدها الأدنى ممثلاً فى اللون الأبيض.

* باحث وناقد سينمائى.

وبذلك أصبحت هذه الكثافات الرمادية المحايدة، بين حديها الأسود والأبيض، هى التي تعبر عن خصائص المرئيات التى تنقل صورتها؛ وذلك من ناحية كمية الضوء التى تصدر عن هذه المرئيات إذا كانت بطبيعتها هى مصادر ضوء فى ذاتها كمصابيح الأضاءة المختلفة أو شعلة النار الملتهبة، أو لهب شمعة صغيرة، أو حتى قرص الشمس ذاته، أو انعكاسات الضوء من على سطح القمر فى أى من حالاته بين البدر المكتمل والهلال الشريطى. كما أن الكثافات الرمادية المحايدة تعبر عن خصائص المرئيات من ناحية كمية الضوء حتى ولو كانت هذه المرئيات هى أجسام معتمة بطبيعتها، فهى تقوم بإعكاس الضوء الساقط عليها من مصادر أخرى بكميات متفاوته تتوقف على قوة مصدر الضوء الذى يسقط أشعته الضوئية على الجسم المعتم، كما تتوقف هذه الكميات المنعكسة على ما يمتصه هذا الجسم المعتم من هذه الإضاءة وما ينعكس عليه منها فى النهاية.

ولكن هذه الكثافات الرمادية المحايدة لا تعبر عن خصائص المرئيات التى تنقل صورتها من حيث كمية الضوء فقط، بل هى تعبر أيضاً عن ما تختص به هذه المرئيات من الألوان. ولذلك فإن إنتاج الأفلام السينمائية بدأ من خلال الصور المتحركة ذات التدرجات الرمادية المحايدة المعروفة باسم الـ «أبيض/أسود»؛ فلم يكن التصوير بالألوان، المعروف الآن، أمراً متاحاً مع نشأة السينما، ولذلك اقتصر إبداع فنان الصورة السينمائية، عندئذ، على التحكم فى المرئيات السينمائية لإنتاج التدرجات الرمادية على شريط الصورة، لتكون العلاقة بين هذه التدرجات هى وسيلة التعبير المرئية عن المحتوى الفيلمى، سواء من حيث الموضوع الذى يدور الفيلم حوله أو حيث المضمون الفكرى الذى يقدمه. والحقيقة التاريخية، كما ترد فى المراجع السينمائية التى تخرج عن نطاق الحصر الآن، هى أن البحث والتنقيب للحصول علي الألوان فى السينما كان فى توقيت معاصر لميلاد السينما ذاتها تقريباً، فقد كانت هناك محاولات متعددة لإضافة اللون إلى الصور المتحركة(١)، ولعل ذلك هو ما حدا بالمفكر السينمائى الروسى المشهور «سيرجى ايزنشتاين» إلى أن يقرر أن حاجة السينما إلى اللون لم تقل فى

حدتها عن حاجتها إلى الصوت، فعلى حد قوله «الفيلم الناطق يصبح طلباً للون مثلما كان الفيلم الصامت يصيح طلباً للصوت»(٢). ومع ذلك فإن «إيزنشتاين» يضع قيداً أولياً، أو شرطاً أساسياً، في هذا الشأن، فهو يقرر أن «الشرط الأول لاستخدام اللون في الفيلم هو أن اللون يجب أن يكون أولاً، ولأقصى حد، عاملاً دراميا، واللون في هذا المقام مثل الموسيقى في الأفلام تتسم بالجودة عندما تكون ضرورية، واللون كذلك يتسم بالجودة عندما يكون ضرورياً(٣)، كما يضيف «ايزنشتاين» أنه لا جدوى من التعرض لإخراج الأفلام بالألوان، مالم نحس أن خط «حركة اللون في الفيلم، يتقدم مستقلاً عما عداه، مثل «خط الموسيقى الذى في الفيلم كله»(٤).

ولذلك فإن فنان الفيلم يلجأ إلى استخدام التصوير بالألوان في جزء، أو بعض الأجزاء، من فيلمه الأبيض/ أسود، باعتبار أن ذلك، في حد ذاته، مؤثراً مرئياً يروم منه فنان الفيلم أن يغرس تأثيراً ذهنياً، أو عاطفياً معيناً لدى المتفرج مشاهد الفيلم، فإذا كانت هناك اعتبارات إنتاجية تحكم تحديد نوع الفيلم أبيض/ أسود، فإن الاعتبارات الفنية التى تقتضى وجود الألوان فى جزء، أو بعض أجزاء، من مثل هذا الفيلم، كانت تؤدى إلى حتمية إنجاز مثل هذا الحل الفنى. والمثال التاريخى المشهور عن ذلك هو تجربة المخرج الروسى «سيرجى ايزنشتاين» ذاته فى استخدام التصوير بالألوان فى الجزء الثانى من فيلم «إيفان الرهيب» (روسيا ١٩٤٢)، وذلك في الفصل الخاص بمأدبة « إيفان»، فقد كان «إيزنشاتين» يرى أن المأدبة يجب أن تبرز فجأة للعيان كما لو أن انفجاراً قد أتى بها من المنظر المعتم للمؤامرة ضد القيصر، وبين المنظر العابس لمحاولة اغتياله، ومن ثم حقق، «ايزنشتاين» وجهة نظره من خلال اللون؛ باعتبار أن اللون يستطيع أن يشارك فى تحقيق هذا الانفجار، مع الوضع فى الاعتبار العودة بعد نهاية المأدبة، بلا إدراك محسوس، إلى التصوير بالأبيض/ أسود لتسجيل النغمة المأسوية لاغتيال الأمير «فلاديمير أندريفتيش»(٥). والحقيقة أن مثل هذا التأثير المرئى من شأنه أن ينقل المتفرج (مشاهد الفيلم) من حاله ذهنية معينة، مرتبطة بالأبيض/ أسود، إلى حالة ذهنية أخرى تختلف

عنها تماماً، ترتبط بالألوان، وهذه الأخيرة مختلفة بالضرورة عن العودة إلى الأبيض/ أسود مرة أخرى بعد مشهد المأدبة هذا.

ونحن نجد صدى مباشراً لما أقدم عليه «إيزنشتاين» من تجربة فنية فى «روسيا» سنة ١٩٤٢، عندنا فى مصر سنة ١٩٦٦، وذلك فى فيلم «القاهرة ٣٠ (إخراج: صلاح أبو سيف، مصر، ١٩٦٦)؛ فكما برزت المأدبة فى فيلم «إيفان الرهيب» من خلال الألوان، فقد أبرز «صلاح أبو سيف» الجزء الخاص بالحفل الخيرى تحت رعاية إكرام هانم نيروز» من خلال التصوير بالألوان، فكانت هناك تلك الالتفاته الذهنية، التى من المرجح أن تنتاب المتفرج (مشاهد الفيلم) لكى يبرز أمامه هذا الفارق الشاسع بين حياة بطل الفيلم «محجوب عبد الدايم» (يقوم بدوره الممثل «حمدى أحمد») وكذلك حياة أقرانه من زملاء الدراسة، الذين نراهم وهم يتخرجون معه بعد دراسة الحقوق، وبين هذه الحياة الباذخة، التى يراها «محجوب» وزملاءه لأول مرة فى هذا الحفل، وهى الحياة التى جعلت مبدأه دائماً هو اللامبالاة فى سبيل التنصل من فقره المدقع ومحاولة الخروج من مستنقعه الآسن، وكانت هذه اللامبالاة تتمثل على شريط الصوت فى الكلمة الدراجة «طظ»، التى كانت ترد على لسانه كنوع من التقييم النهائى لأى موقف يشكل معضلة مادية أو معنوية فى مواجهته، فكان هذا الجزء من الفيلم المصور بالألوان هو فى رأينا الشخصى، بمثابة التعبير المرئى عن كلمة «طظ» المسموعة، منطوقة على لسان بطل الفيلم. فالحفل «الملون» هو خط فاصل، فى دراما هذا الفيلم الروائى، بين نوعين من الحياة يعيشهما «محجوب عبد الدايم» ـ فى الفيلم ـ ما قبل السقوط، وما بعده بقبوله وظيفة القواد الرسمى لوكيل الوزارة. ويشير الناقد السينمائى «هاشم النحاس» إلى أن الألوان فى مشهد الحفل فى فيلم «القاهرة ٣٠» كان لها دورها الدرامى للتعبير عن ذلك المجتمع المزركش وإبراز الطبقة الغنية، بالإضافة إلى اشتراكها مع الرقص والموسيقى فى تقليل حدة توتر المتفرج وتعويضه عن قتامة المشاهد السابقة، كما أنها تنقل من وجهة نظر «محجوب عبد الدايم» فى هذا العالم الجديد الذى يبهره ويتمنى أن يلتصق به، فعند دخوله القصر يرفع

بصره إلى أعلى مبهوراً بإحدى الثريات، وبعدها يصبح كل العالم من حوله بالألوان التى تشمله هو الآخر فى هذا الحلم(٦)، أى أن «هاشم النحاس» يرى فى استخدام الألوان فى هذا الجزء من الفيلم تعبيراً مزدوجاً عن حياة بذخ الأثرياء وعن حلم «محجوب» فى هذه الحياة.

وفى فيلم «طريد الفردوس» (إخراج فطين عبد الوهاب، ١٩٦٥) يلجأ فنان الفيلم للتصوير بالألوان فى جزئين من الفيلم يختصان بالتعبير عن صعود روح الشيخ «عليش» إلى بارئها، ومن المرجح أن لجوء المخرج إلى هذا الحل الفنى كان مرجعه الأساسى هو تأكيد أن هناك فرقاً بين الحياة الأرضية الدنيوية المادية وبين العالم الآخر بكل من جنته أو فردوسه وناره أو جحيمه، فكان الجزء الأول، المصور بالألوان، يعبر عن ذلك الحساب الذى يواجهه الشيخ «عليش» فى آخرته، حيث يرفض حارس الجنة دخوله، كما يرفض ذلك أيضاً حارس النار وكان لابد من عودة «عليش» إلى العالم الأرضى، فى محاولة منه لإنجاز ما يسمح له بأن لا يكون طريداً فى الآخرة، وفى نهاية الفيلم، بعد مصرع «عليش»، وهو يحاول أن يقنع أهل بلدته بأن الضريح، الذى يحوم البسطاء حوله، لا يحتوى على جثمان «عليش» أو رفاته، بل يحتوى على بعض الحجارة، فإن الفيلم يختتم أحداثه بفصل ملون آخر يشير فيه إلى روح «عليش» وهى تجتاز الدنيا إلى العالم الآخر لتبحث لنفسها من جديد عن «إلى أين» يكون مصيرها، فحساب ذلك ليس من شأن الفيلم ولا من شأننا نحن مشاهديه.

وإذا كنا نرى ــ من وجهة نظرنا ــ أن تجربة «صلاح أبو يوسف المرئية فى فيلم» القاهرة ٣٠ تسعى لخلق حالة ذهنية ذات مغزى عقلى على الأرجح، فإننا نرى أن تجربة «فطين عبد الوهاب»، التى سبقتها زمنياً، كانت تسعى لغرس حالة وجدانية تؤكد الموروث العقائدى لدى المشاهد المصرى ــ أيا كانت عقيدته الدينية ــ عن العالم الدنيوى فى مقابل العالم الآخر، وعن الجنة أو الفردوس، والنار أو الجحيم. وفى كل الأحوال فهى اجتهادات فنية من صناع الأفلام من شأنها أن يخرج عن صيغة التأكيد لتخضع لصيغة الترجيح.

فإذا كان فنان الفيلم يلجأ إلى استخدام الألوان فى التصوير السينمائى، فى جزء أو أجزاء من فيلمه، لغرض فنى معين، عندما كان يجد أنه لابد من اللجوء إلى هذا النوع من الحلول الفنية ، ليخرج على السلطان المادى للفيلم الأبيض/ أسود، المفروض عليه بحكم الظروف الإنتاجية، فإنه فى المقابل سوف نجد أنه بعد انتشار التصوير السينمائى بالألوان، وخاصة فى السينما الغربية، وفى مقدمتها السينما الأمريكية، هناك محاولات فنية أخرى فى الاتجاه المقابل، الغرض منها هو الخروج ــ فى هذه المرة ـــ على سلطان السينما المصورة بالألوان، الذى آل إليها من الفيلم الأبيض/ أسود، فتربعت هذه السينما الجديدة على عرش الإنتاج السينمائى، خاصة بعد ذلك التقدم العلمى سريع الخطى فى صناعة شرائط التصوير الضوئى بالألوان بكل أنواعها، وهناك مقولة ترددت مع انتشار الألوان فى السينما لتنفى الاختفاء النهائى للفيلم الأبيض/ أسود تستند إلى القياس على الصور المرسومة بذات اللونين، وقد وردت هذه المقولة فى كتاب «السينما اليوم» وتتضمن الآتى: «ولكننا لا نستطيع أن نتوقع اختفاء الفيلم الأبيض والأسود نهائياً، فلن نكون فى هذا الزعم أقل تعرضاً للخطأ عما إذا زعمنا أن الصورة المرسومة بالأبيض والأسود قد أصبحت بغير ذات أهمية، ما دامت الصورة بالألوان قد صارت فى متناول أيدينا(٧).

ومع ذلك فهناك من السينمائيين المعروفين ممن اكتسبوا السمعة الحسنة فى إخراج الأفلام التى تجمع بين الجودة الفنية والنجاح، من لا يجد أن هناك ضرورة فنية لتصوير الأفلام الأبيض/ أسود، بما فى ذلك أفلام الحرب التى يرى أغلب السينمائيين أن الألوان لا تتناسب معها. مثل المخرج «إدوارد ديمتريك» الذى ينكر ضرورة التصوير بالأبيض/ أسود(٨).

إلا أن جانباً لا يستهان به من السينمائيين لم يتخل عن اللجوء إلى استخدام الفيلم الأبيض / أسود فى إنتاج أعمالهم الفنية. فالحقيقة أننا نرى أن تجاه صانع الفيلم السينمائى إلى تصوير فيلمه بالأبيض/ أسود هو نوع من الاختيار الأولى الذى ينبنى عليه تحديد كل متطلبات الإنتاج الفنى لهذا الفيلم؛ ذلك أن اختيار نوع الفيلم الخام المستخدم فى التصوير هو ــ فى رأينا ــ نوع من الإعداد

المسبق للتحكم فى الألوان بأسلوب مباشر قبل إجراء عملية التصوير ذاتها، فالتحكم فى اللون بأسلوب مباشر يعنى التمكن من التحكم فى كل مساحة لونية علي حدة من المساحات اللونية التى تتكون منها الصورة السينمائية، وذلك من خلال الإعداد المسبق للألوان قبل التصوير، من خلال خطة عمل محددة، ومن ذلك التحكم فى لونية مصادر الإضاءة وأماكن التصوير الطبيعية (ديكور) وملابس الممثلين والأشياء (الأكسسوار) والتنكر (الماكياج)(٩).

فإذا كنا نطلق على تدرجات السلم الرمادى المكونة من الأبيض والأسود وما بينهما عبارة «الألوان المحايدة» فإننا بذلك نعترف أنها ــ فى ذاتها ــ تعد من الألوان، ويصبح الاختيار المقصود هنا ينحصر بين أن يقوم الفنان السينمائى بالتعبير الفيلمى من خلال الألوان بنوعياتها المعروفة، مثل الأخضر والأحمر والأزرق والأصفر والأرجوانى وغيرها، وذلك فى درجات تشبعها المختلفة (مدى اختلاطها بألوان محايدة مثل الأبيض والرمادى والأسود) ودرجات نصوعها المختلفة، أو أن يقتصر السينمائى فى تعبيره على استخدام الدرجات الرمادية المحايدة، ففى الحالتين يقوم السينمائى بالتعبير عن محتوى عمله الفيلمى تعبيراً لونياً يتناسب مع الغرض من التعبير الفنى العام المطلوب للفيلم.

ويجب أن يكون واضحاً أن اختيار التعبير الفنى بالتدرجات الرمادية، عن طريق التصوير بالفيلم الأبيض/ أسود، ليس متساوياً مع ــ كما أنه ليس هو إعطاء الصورة بالألوان مسحة لونية إجمالية باللون الرمادى (بإحدى درجاته) مما يمكن أن يدخل فى نطاق الأسلوب غير المباشر فى التحكم اللونى عن طريق استخدام المرشحات الضوئية (Fiters) المؤثرة فى نوعية اللون، أو مما يمكن أن يدخل فى نطاق التدخل المعملى بالمعالجة الضوئية/ الكيمائية بإضافة مسحة ذات ألوان رمادية محايدة على الصورة السينمائية أثناد عمليات تشغيلها بالمعمل السينمائى؛ ذلك أن اختيار نوع الفيلم المستخدم فى التصوير بأن يكون بالألوان؛ لأن هذا الاختيار هو بمثابة عملية مواجهة للون بإحدى طريقتين، فإما أن يتم إلغاء وجود اللون كلية بدون أية مسحة ذات نوعية لونية على الإطلاق، أى التصوير

بالفيلم الأبيض / أسود، أو أن يكون هناك عملية نقل لونى لإعادة إنتاج اللون على شريط الفيلم السينمائى، سواء كما هو، أو بتعديله بدرجة ما، أى التصوير بالألوان.

فقد يكون مضمون العمل الفيلمى مما يتطلب رؤية بصرية خاصة للفيلم من خلال التدرجات الرمادية المحايدة، وذلك بإظهار أكبر قدر من التباين بين درجات النصوع الضوئى المختلفة ليصل إلى حدوده القصوى من جهة، وإلى حدوده الدنيا من جهة أخرى، أى أن يكون الهدف هو الإنتهاء بقيم نصوع الألوان فى الطبيعة إلى طرفى تدريج النصوع وهما الأسود الذى يمثل أدنى درجة فى قيم النصوع والأبيض الذى يمثل أعلاها. وعلى ذلك فإن التصوير السينمائى بالفيلم الأبيض/ أسود فى حد ذاته هو نوع من أنواع التحكم اللونى عن طريق التعامل المباشر الصريح مع اللون بصفة مبدئية، وهو التعامل الذى يتمثل فى تحويل كل النوعيات اللونية بدرجاتها المختلفة إلى درجات محايدة من سلم اللون الرمادى يبدأ بالأبيض (أدنى كثافة) وينتهى بالأسود (أعلى كثافة)، أى أن التصوير بالفيلم الأبيض/ أسود هو عملية ضوئية/ كيميائية خالصة يتم بواسطتها ما يمكن أن نسميه بأنه «تجريد اللون من اللون» (Colour without colur).

ولذلك فإنه مع انتشار التصوير السينمائى بالألوان وتعميمه، نجد أن هناك اتجاهاً نحو تصوير أفلام بعينها بالأبيض/ أسود لغرض فنى معين وليس لمجرد اتباع خطة إنتاجية منخفضة التكاليف، كما قد يتبادر للذهن من الوهلة الأولى لدى بعض مشاهدى الأفلام. ولذلك فإنه بينما كان التصوير بالفيلم الأبيض/ أسود نوعاً من الحل الجبرى مع نشأة السينما ولسنوات طويلة من بداية عمرها، بسبب الصعوبات الفنية والاقتصادية للحصول على الألوان على شريط الفيلم السينمائى، فإن التصوير بالفيلم الأبيض/ أسود، بعد انتشار التصوير بالألوان وتعميمه، هو نوع من الاختيار الفنى الحر.

وإذا بحثنا عن فكرة سابقة لدى المنظرين السينمائيين الرواد لتدعيم فكرتنا بأن التصوير السينمائيين بالفيلم الأبيض/ أسود هو نوع من التصوير بالألوان يتم فيه تجريد اللون من اللون لغرض فنى معين، فإننا نستطيع أن نجد تأييداً لذلك فى تلك العبارة التى يوردها المفكر السينمائى الروسى «إيزنشتاين» فى معرض أفكاره عن التصوير بالألوان، وذلك بقوله: «ويجب علينا ألا ندع

الصرامة التشكيلية التى تتصف بها الشاشة تتحول إلى قطعة من القماش المنقوش بألوان زاهية، أو إلى بطاقة بريد ملونة بألوان كثيرة الزخرف(١٠). لذلك فنحن نرى أن التصوير السينمائى بالفيلم الأبيض/ أسود كحالة متطرفة جداً من حالات استخدام الألوان فى السينما، هو الذى يحقق تلك «الصرامة التشكيلية» التى تتصف بها شاشة العرض السينمائى فى أقصى درجاتها، فى الوقت الحالي وبعد تعميم التصوير السينمائى بالألوان؛ وبذلك يصبح التصوير بالأبيض/ أسود مؤثراً فنياً مقصوداً لذاته في بعض أنواع الأفلام السينمائية، فتصل «الصرامة التشكيلية» الشاشة العرض السينمائى إلى أقصاها عن طريق «تجريد اللون من اللون» «فى أفلام مثل «هو الذى يجب أن يموت»، «زوربا اليونانى»، «القطار»، «فيدار» وعندنا في مصر فيلم «ناصر ٥٦».

إن فيلم «هو الذى يجب أن يموت» (إخراج: جول داسان، فرنسا/ إيطاليا، ١٩٥٧) يحمل كماً من الشحنات الانفعالية والصراعات الشخصية والفكرية معاً، صورها المفكر اليونانى المعاصر «نيقوس كازنتزاكيس» فى عمله الأدبى «المسيح يصلب من جديد»(١١)، وكان هناك دافع فنى لتغيير أبعاد شاشة العرض بالتصوير بنظام الشاشة العريضة، نظراً لغلبة وجود المجاميع الكبيرة فيه مع توافر عنصر الحركة فى أجزاء هامة منه كالمسيرات والمعارك الملتحمة، وضرورة تغطية المساحات الشاسعة فى مناظره الخارجية التى تكثر فيه، وفى نفس الوقت كانت الشحنات الانفاعلية والصراعات المتعددة بين أطراف الفيلم هى الدوافع للتعبير اللونى عن أحداثه، من خلال التدرجات الرمادية بالتصوير بالفيلم الأبيض/ أسود.

وكذلك نجد فى فيلم «زوربا اليونانى» (إخراج : ميخائيل كاكويانيس، أمريكا/ اليونان، ١٩٦٤) أن طبيعة الأحداث تحمل نوعاً من الصراع الظاهر فى بعض أجزائه، والخفى فى بعض أجزائه الأخرى، بين الأشخاص وبعضهم البعض، وبين الأفكار المتابينة والتصرفات المتناقضة للشخصية الواحدة أحياناً، حيث تقع أحداث الفيلم فى إحدى قرى جزيرة «كريت» اليونانية، وخاصة فيما يتعلق بالشخصية الرئيسية فى الفيلم وهو «زوربا» كما صورها المفكر اليونانى «نيقوس كازنتزاكيس». فى عمله الأدبى باسم «زوربا»، وكان من شأن ذلك أن يدعو فنان الفيلم إلى إنتاجه بالتصوير

بالفيلم الأبيض/ أسود، تعبيراً عن هذا الكم من التناقضات من خلال التباينات الحادة فى التدرجات الرمادية على الشريط السينمائى لهذا الفيلم، حيث تختفى الكثير من الدرجات الرمادية بإزاحة بعضها لصالح الكثافات العالية نحو الأسود، وإزاحة البعض الآخر منها لصالح الكثافات المنخفضة نحو الأبيض.

ونحن نستطيع أن نلاحظ أن كلاً من فيلمى «هو الذى يجب أن يموت»، و«زوربا اليونانى» ينتميان إلى عملين أدبيين لأديب واحد، ولكنها ينتسبان إلى إثنين من المخرجين المختلفين. وبالإضافة إلى ذلك نلاحظ أيضاً أنه قد تم تصوير الفيلمين بالأبيض/ أسود. ولذلك فإنه من المرجح أن الاتجاه لتصوير الفيلمين على هذا النحو ليس نوعاً من المصادفة، بقدر ما هو نوع من التعبير عن صدق اختيار فنان الفيلم لأسلوب التعبير المرئى بالألوان عن كل من العملين الأدبيين للمفكر اليونانى المعروف، وهو الأسلوب الذى يتمثل فى تجريد اللون من اللون بالتصوير بالفيلم الأبيض/ أسود.

وفى فيلم «فيدرا» (إخراج: جول داسان، أمريكا/ اليونان، ١٩٦٢) يتجه فنان الفيلم لتصوير فيلمه بالأبيض/أسود تعبيراً عن المعالجة العصرية للأسطورة اليونانية القديمة، فى جو تشاؤمى يتصاعد فى شجنه بإستمرار. وكان الاتجاه نحو غلبة الكثافات الرمادية المزاجية فى درجاتها نحو الأسود ـ باستمرار أيضاً ـ يناظر هذا التصاعد خطوة بخطوة حتى الذروة المتمثلة فى النهاية المأسوية لأبطال الفيلم بانتحار كل من الإبن وزوجة الأب.

وقد اختار المخرج الأمريكى «جون فرانكنهايمر» أن يصور فيلم «القطار» (أمريكا، ١٩٦٥) بالفيلم الأبيض / أسود (مع أسلوب الشاشة العريضة) من أجل تأكيد تلك الصرامة التشكيلية للشاشة الناتجة عن تجريد اللون من اللون، للتعبير عن الصراع بين القوات النازية المحتلة وبين الوطنيين الذين يسعون لإنقاذ تراثهم الفنى من براثن ذلك الضابط النازى الذى يستولى على المقتنيات المتحفية من اللوحات الفنية النادرة. فعلى الرغم من أن موضوع الفيلم هو إنقاذ اللوحات الفنية، التى هى فى أغلبها لوحات ملونة، إلا أنه من الراجح أن صانع الفيلم قد عمد إلى أن يحول الأنظار عن القيم اللونية للأعمال الفنية، وذلك لصالح الالتفات إلى القيم الإنسانية المتمثلة فى السعى من أجل إنقاذ هذا التراث الفنى، ولذلك فقد تم تجريد اللون من اللون لصالح قيم تشكيلية

أخرى تؤكد على هذا النوع من الصراع الدرامي في الفيلم.

وفي مصر، في فيلم «ناصر ٥٦» (إخراج : محمد فاضل،١٩٩٦) كان من الشائع أن تصويره بالفيلم الأبيض/ أسود، هو من أجل التعبير عن فترة زمنية معينة (سنة١٩٥٦) ارتبطت بإنتاج الأفلام بالأبيض/ أسود من جهة، ومن جهة أخرى من أجل محاكاة الجرائد السينمائية المصورة في هذه الفترة الزمنية ذاتها، إلا أنه من المرجح أن تأثيرات تجريد اللون من اللون في هذا الفيلم تتجاوز ذلك إلى فكرة التعبير عن صرامة الأحداث الفيلمية ذاتها، وهي أحداث ذات طابع حاد، تتصل بظروف تأميم قناة السويس المصرية في فترة من أهم فترات التاريخ المصري الحديث، في صراعه مع القوى الاستعمارية الكبرى في ذلك الوقت.

بل إن الحاجة إلى تجريد اللون من اللون قد تنشأ من خلال جزء معين من الفيلم السينمائي المصور بالألوان، ومن ثم يتم تقديم هذا الجزء من خلال التدرج الرمادي بنهايته الأبيض والأسود، وهو الأمر الذي ذهب إلي فنان الفيلم «الحياة. الحب . الموت» (إخراج: كلود ليلوش، فرنسا، ١٩٦٩) حيث قدم المشاهد التي تدور في السجن من خلال الأبيض/ أسود في فيلمه الذي تم تصويره بالألوان، عدا هذه المشاهد.

وتفرض فكرة استخدام جهاز «الكمبيوتر» لتحويل أشهر الأفلام المصورة أبيض/ أسود، قبل انتشار تصوير الأفلام بالألوان، إلى أفلام ذات ألوان كاملة، تفرض هذه الفكرة نفسها في سياق هذه الدراسة، لذلك فإنها تدعو إلى لفت الانتباه إلى أمرين من المهم أن نلاحظهما، أولهما أن المقاونة بين الفيلم الأصلي بالأبيض/ أسود والفيلم الذى يستنسخه منه جهاز «الكمبيوتر» بالألوان، من شأنها أن توضح إلى أي مدى كان التصوير بالأبيض/ أسود مناسباً لموضوع الفيلم؛ أو إلى أي مدى كان يحتاج إلى الألوان، وثانياً أنه يجب أن يوضع في الاعتبار أن التصوير بالألوان، عند إنتاج الفيلم، كان من شأنه أن يتيح لفنان الفيلم أن يتعامل مع الألوان بكل الأساليب الفنية، سواء قبل التصوير أو اثنائه أو بعده، بحيث يمكن لفنان الفيلم أن يقدم تأثيرات مرئية تؤكد وجهة نظره واتجاهاته الفكرية في عمله الفنى، وهو مالا يستطيع أن يصل إليه جهاز الكمبيوتر؛ وبذلك يقدم الكمبيوتر تعبيراً مغلوطاً عن وجهة نظر فنان الفيلم من

خلال الألوان التى يكونها الجهاز بناء على عمليات حسابية بحتة تترجم التدرجات الرمادية إلى نوعيات لونية ذات درجات مختلفة. بذلك تكون هذه الفكرة ـ من وجهة نظرنا ـ لا تتجاوز أن تكون مجرد تحقيق لـ «لعبة تقنوية» من ألعاب الكمبيوتر المبتكرة المتعددة، تشبع الحاجة إلى البحث عن الجديد، ولكنها لا تحقق إضافة فنية ذات قيمة فى تاريخ فن الفيلم السينمائى.

المراجع:

١ ـ سعد عبد الرحمن قلج : جماليات اللون فى السينما، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥، ص٢١.

٢ ـ سيرجى إيزنشتاين: مذكرات مخرج سينمائى، ترجمة: أنور المشرى، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٣، ص١٩٣.

٣ ـ المرجع السابق، ص ٢٠٢.

٤ ـ المرجع السابق، ص٢١٠.

٥ ـ سعد عبد الرحمن قلج: مرجع سابق، ص ص٥١ ـ ٥٢.

٦ ـ هاشم النحاس: يوميات فيلم، القاهرة: وزارة الثقافة، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر/ دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٧، ص٥٦.

٧ ـ د .أ سبنسر ، هـ . د. ويلى: السينما اليوم، ترجمة: سعد عبد الرحمن قلج، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١، ص٢٢١.

٨ ـ العلاقة بين المخرج والمصور السينمائى، مقالة مترجمة، ترجمة: أحمد الحضرى، مجلة «المسرح والسينما»، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، السنة٥، العدد ٥٧ سبتمبر ١٩٦٨، ص ص٨٨ ـ ٩٠.

٩ ـ د. ناجى وديد فوزى، : «أساليب التحكم اللونى فى الأفلام السينمائية لأغراض التعبير الفنى»، دراسة تحت النشر بمجلة الفنون، القاهرة.

١٠ ـ سيرجى إيزنشتاين: مرجع سابق، ص ص ١٩٧ ـ ١٩٨.

١١ ـ نيقوس كازنتزاكيس : المسيح يصلب من جديد ، ترجمة: شوقى جلال، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف وال نشر، ١٩٧٠.

ملخص البحث

من مشاهير نحاة الأندلس
أبو على الشلوبين

د. فتحية توفيق صلاح *

يهدف هذا البحث إلى تسجيل تاريخ عالم من أعلام النحو فى الأندلس، الأستاذ أبى على الشلوبين، الذى تربع على عرش النحو فى إشبيلية فى أواخر القرن السادس الهجرى حتى منتصف القرن دون منازع أو مدافع. ويكفيه فخرا أن يكون من بين تلاميذه ابن عصفور واللبلى، وابن مالك، وغيرهم من علماء الأندلس الأفذاذ.

كما يهدف إلى ضم بعض آراء الشلوبين النحوية المتناثرة هنا وهناك فى ثنايا المصنفات الجليلة.

ولقد تناولت فى هذا البحث :

١ ـ سيرته : تحدثت فيها عن اسمه ونسبه ومولده ونشأته ووفاته.

٢ ـ شيوخه وتلاميذه.

٣ ـ أشهر مصنفاته.

٤ ـ بعض آرائه النحوية التى ذهب بها مذهب غيره، والتى انفرد بها.

* الأستاذ المساعد بجامعة الزيتونة الأردنية الأهلية.

ABSTRACT

ABŪ ʿALĪ AL-SHALAWBĪN

ONE OF THE CELEBRATED GRAMMARIANS IN AL-ANDALUS

This research aims at writing down the biography of Abū 'Alī al-Shalawbīn, who was one of the most outstanding grammarians in al-Andalus, and was the head of the grammarians in Seville at the end of the 6th century up to the mid of the 7th (Higrī). Ibn 'Uṣfūr, al-labli, Ibn Mālik and other commendable Andalusian scholars were among his students.

This research aims, as well, at bringing together some of the grammatical opinions of Abū 'Alī al-Shalawbīn which are scattered here and there within a considerable number of useful compilations.

In this research I deal with his biography, teachers and students, the high standing and position which he enjoyed among other grammarians, scholars' opinions about him, his most dignified works, some of his grammatical opinions in which he followed other's, and his other grammatical opinions in which he was the originator.

أَبُو عَلِيٍّ الشَّلَوْبِين وَآرَاؤُهُ النَّحْوِيَّة

هو عُمَر بن مُحَمَّد بن عُمَر بن عَبْد الله الأَزْدِيّ ، الإِشْبِيلِيّ ، الأَنْدَلُسِيّ ، النَّحْوِيّ ، المشهور بِأَبِي عَلِيّ الشَّلَوْبِين . أَزْدِيّ لأن قبيلته من الأَزْد بن الغَوْث بن نَبْت بن مَالِك بن زَيْد بن كَهْلان بن سَبَأ بن يَشْجُب بن يَعْرُب بن قَحْطَان، فأَزْد قبيلة قَحْطَانِيَّة يَمَانِيَّة[1] . وهذا يعني أن أَبَا عَلِيّ الشَّلَوْبِين عربي أصيل، لذا فقد افتخر في شعره قائلا :

لَوْ لَمْ تَكُنْ لِيَ أَعْرَاقٌ لَهَا كَرَمٌ
وَلَمْ يَكُنْ فِي رِجَالِ الأَزْدِ لِي سَلَفُ
لَكَانَ فِي سِيْبَوَيْهِ الفَخْرُ لِي وَكَفَى
بِذَاكَ فَخْرًا فَكَيْفَ العِلْمُ وَالشَّرَفُ
فَالحَمْدُ لِلَّهِ حَمْدًا لا انْصِرَامَ لَهُ
فَكُلُّ ذِي حَسَدٍ فِي مِثْلِ ذَا يَقِفُ
[البَسِيط]

وَإِشْبِيلِيّ لأنه ولد وأقام وتوفي في إِشْبِيلِيَة [2] في الأَنْدَلُس.

ولقد أورد المؤرخون والباحثون لقب أَبِي عَلِيّ تارة "الشَّلَوْبِين" [3] وطورا "الشَّلَوْبِينِي" [4] وأحيانا "ابن الشَّلَوْبِين" وأخرى "الشَّلَوْبِين" [5] . وتردد الكثيرون في إثبات أي من هذه الألقاب. غير أن **ابن عَبْد المَلِك الأَنْصَارِي المَرَّاكُشِي يقول :**

١- ابن حَزْم الأَنْدَلُسِي ، جَمْهَرَة أَنْسَاب العَرَب ، ص ٣٣٠ ، ٣٢٩.
٢- إِشْبِيلِيَة : مدينة كبيرة عظيمة ، بها كان بنو عَبَّاد ، وهي غربي قرطبة ، على شاطئ نهر عظيم قريب في العظم من دجلة أو النيل ، يقال له " وادي الكبير " .
• يَاقُوت الحَمَوِي ، مُعْجَم البُلْدَان ، جـ١ / ٢٣٢. • القَلْقَشَنْدِي ، صُبْح الأَعْشَى ، جـ ٥ / ٢١٧.
٣- الشَّلَوْبِين: لفظ أعجمي ينطق بالحرف الذي بعد واوه بين الباء الموحدة والفاء ، ولامه مضمومة ، وقد تفتح . قاله الدَّمَامِينِي .
• الأَزْهَرِي ، شَرْح التَّصْرِيح عَلَى التَّوْضِيح ، جـ١ / ٢٤٥.
٤- الشَّلَوْبِينِي : نسبة إلى شَلَوْبِينِيَة : حصن بالأندلس على شاطئ البحر ، كثير الموز وقصب السكر . ينسب إليها أَبُو عَلِيّ ، عُمَر بن مُحَمَّد بن عُمَر الأَزْدِي النحوي.
• يَاقُوت الحَمَوِي ، مُعْجَم البُلْدَان ، جـ٣ / ٤٠٨. • الحِمْيَرِي، الرَّوْض المِعْطَار ، ص ٣٤٣.
٥- الشَّلَوْبِين : وردت هكذا في :
• الحِمْيَرِي ، صِفَة جَزِيرَة الأَنْدَلُس عَن الرَّوْض المِعْطَار، ص ١١١.

" سأله أَبُو مُحَمَّد الخَزَّار (١) عن هذه النسبة : أهي إلى شَلَوْبين الـذي بلسـان روم الأندلـس الأشقر الأزرق ، أم إلى شَلَوْبَانِيَة بلد بساحل غَرْنَاطَة ؟ فقال (أَبُو عَلِيٍّ) : كان أبي أشقر أزرق ، وكان خبازا " (٢).

وهذا إقرار واضح من أَبِي عَلِيٍّ أن النسبة هذه ليست إلى شَلَوْبِينِيَة (ويسميها الإسبان 'Solobrena' وهي قرية من قرى إِشْبِيلِيَة) . وأن هذا لقب لأبيه، لكنه مع الزمن غلب على أَبِي عَلِيٍّ لكثرة تردد اسمه في المصنفات، فوصفه بالشَّلَوْبِين أخف من وصفه بابن الشَّلَوْبِين.

وحكى ابن مَكْتُوم عن شيخه أَبِي حَيَّان:

" لا يقال له الشَّلَوبِينِي ، إنما هو الشَّلَوْبِين غير منسوب ، وذلك لقب عليه " . ثم قال : " وليس قول من قال إنه منسوب إلى شَلَوْبِينِيَة بشيء . والقول ما قالت حَذَامِ " (٣) .

أجمع الباحثون واتفقت المصادر حول السنة التي ولد فيها أَبُو عَلِيٍّ الشَّلَوْبِين، وهي سنة اثنتين وستين وخمسمائة (٥٦٢ هـ). والسبب في ذلك ما جاء به **ابن عَبْد المَلِك** ، وهو :

" ولد بإِشْبِيلِيَة ، فيما ذكر أنه وجده بخط أبيه سنة ثنتين وستين وخمسمائة " (٤) .

وكذلك كان هناك إجماع حول السنة التي توفي فيها أَبُو عَلِيٍّ، وهي سنة خمس وأربعين وستمائة (٦٤٥هـ)، إذ يقول **ابن عَبْد المَلِك** :

" وتوفي بها (أي إِشْبِيلِيَة) في حصار الروم إياها عشي يوم الأربعاء لثمان أو تسع بقين من صفر، خمس وأربعين وستمائة . وصلى عليه بظاهر جامع العَدَبَّس القاضي أَبُو جَعْفَر بن مَنْظُور (٥) ، ودفن عصر يوم الخميس بمقبرة مُشْكَة . وقال ابن الأَبَّار : إن وفاته كانت في منتصف صفر من السنة" (٦) .

غير أن هذا الإجماع كان باستثناء ما أورده القِفْطِي الذي يقول :

" وهو حي في زماننا هذا بإِشْبِيلِيَة، يقرأ عليه السُّوقة والأعيان، لم تبلغنا وفاته، وذلك في سنة اثنتين وثلاثين وستمائة (٦٣٢هـ) " (٧) .

١- أَبُو مُحَمَّد الخَزَّار ، لم أقف على شيء بخصوص ترجمته.
٢- الذَّيْل والتَّكْمِلَة ، السفر الخامس ، القسم الثاني / ٤٦١.
٣- القِفْطي، إِنْبَاه الرُّوَاة على أَنْبَاه النُّحَاة ، جـ٢ / ٣٣٢.
٤- الذَّيْل والتَّكْمِلَة ، السفر الخامس ، القسم الثاني / ٤٦٤.
٥- هو ليس بابن مَنْظُور صاحب " لِسَان العَرَب " الذي كان يكنى بأبي الفضل.
٦- الذَّيْل والتَّكْمِلَة ، السفر الخامس ، القسم الثاني / ٤٦٤. * الزِّرِكْلي ، الأَعْلام ، الطبعة السادسة.
٧- إِنْبَاه الرُّوَاة عَلَى أَنْبَاه النُّحَاة ، جـ٢ / ٣٣٥.

ويرد هذا ما قاله **ابن مَكْتُوم** :

" لم يعرف القِفْطي شيئا من أحوال الأستاذ أَبي عَليٍّ، وجهل مكانته في علم العربية " (١) .

كما أن **ابن سَعيد المَغْربيّ** يقول:

" وكانت وفاته ببلده إِشْبِيلِيَة في سنة ست وأربعين وستمائة، قبل استيلاء العدو عليها بقليل " (٢).

وهذا أيضا مردود – كما جاء في " **شَرْح المُقَدِّمَة الجُزُولِيَّة الكَبير** " – بأمرين :

١- أن ابن سَعيد لم يكن في إِشْبِيلِيَة سنة وفاة الشيخ، والدليل على هذا أنه ذكر في "**المُغْرِب**" قوله :

" وقد بلغني أنه مات – رحمه الله – ". وهذا يدل على عدم وجوده في إِشْبِيلِيَة حينذاك.

٢- أن تلاميذ أَبي عَليٍّ المقربين قد قيدوا سنة وفاته وشهرها (٣) .

ويقول **عَبْد القَادِر رَحِيم الهِيتي** في هامش ترجمته لأَبي عَليٍّ الشَّلَوْبِين:

" اختلف في تاريخ وفاته : هل كانت سنة ٦٠٣ هـ، أو ٦٠٤ هـ، أو ٦٠٥ هـ، أو ٦٠٦ هـ، أو ٦٠٩ هـ، أو ٦١٠ هـ " (٤) .

وهذا كله مردود لما ذكر سابقا.

كان والده خبازا بإِشْبِيلِيَة ، فأَنِفَتْ نفسه من صنعته، وانحرفت همته عن حرفته . وعكف من صباه على النحو حتى برع فيه ، ولم يترك أحدا في عصره يوازيه (٥) .

اختص بابن الجَدّ، ورُبِّي في حِجْره لأن أباه كان خادما لابن الجَدّ . وكان إماما فـي العربيـة لا يشـق غباره ولا يجارى (٦) .

الشَّلَوْبين علم من أعلام الأندلس ، أخذ عن جِلَّة علمائها ، وكبار أئمتها، ليس في فن النحو فحسب، بـل في القرآن والقراءات والأدب واللغة. منهم : ابن مَلْكُون ، والجُزُوليّ ، وابن زَرْقُون ، وأبو الحَسَن نُجَبَة بـن حُيَى ، وغيرهم.

أما تلاميذه فلا يحصون عددا، قال **ابن الزُّبَيْر** :

" وقل متأدب بالأندلس من أهل وقتنا لم يقرأ عليه، أو نحوي لا يستند ولو بواسطة إليه " . وهـذا يؤكد كثرة عدد طلابه ، منهم :

١- القِفْطي، إِنْبَاه الرُّوَاة عَلَى أَنْبَاه النُّحَاة ، جـ٢ / ٣٣٤.
٢- اخْتِصَار القِدْح المُعَلَّى فِي التَّارِيخ المُحَلَّى ، ص ١٥٤.
٣- الشَّلَوْبين ، شَرْح المُقَدِّمَة الجُزُولِيَّة الكَبير ، جـ١ / ٤٢.
٤- خَصَائِص مَذْهَب الأَنْدَلُس النَّحْوِي خِلَال القَرْن السَّابِع الهِجْرِي ، ص ٣١٨.
٥- ابن سَعِيد المَغْرِبي ، اخْتِصَار القِدْح المُعَلَّى فِي التَّارِيخ المُحَلَّى ، ص ١٥٢.
* الشَّلَوْبين ، التَّوْطِئَة ، ص ٣٦. * الشَّلَوْبين ، شَرْح المُقَدِّمَة الجُزُولِيَّة ، جـ ١ / ١٤.
٦- الذَّهَبي ، سِيَر أَعْلَام النُّبَلَاء ، جـ٢٣ / ٢٠٨.

* إبْراهِيم بن مُحَمَّد بن عَبْد الله بن الحَاجّ (أبُو اسْحَاق) .
* أحْمَد بن يُوسُف الفِهْرِيّ اللَّبْلِيّ (أبُو جَعْفَر) .
* عُبَيْد الله بن أبِي الرَّبِيع القُرَشِيّ، الأُمَوِيّ، العُثْمَانِيّ، الإشْبِيلِيّ (أبُو الحُسَيْن) . من أنبه تلاميذ أبِي عَلِـــيّ ، واعتمد عليه في علم العربية .
* عَلِيّ بن مُؤْمن بن عُصْفُور النَّحْوِيّ ، الحَضْرَمِيّ، الإشْبِيلِيّ (أبُو الحَسَن بن عُصْفُور).
* عَلِيّ بن مُحَمَّد الإشْبِيلِيّ ، ابن الضَّائِع (أبُو الحَسَن).
* عَلِيّ بن مُحَمَّد الخُشَنِيّ الأُبَذِيّ (أبُو الحَسَن).
* قَاسِم بن عَلِيّ، الأَنْصَارِيّ، البَطَلْيُوسِيّ، المعروف بالصَّفَّار .
* مُحَمَّد بن عَبْد الله بن مَالِك الطَّائِيّ، الجَيَّانِيّ، المعروف بابن مَالِك.
* مُحَمَّد بن عَبْد الله بن أبِي بَكْر القُضَاعِيّ (ابن الأبَّار).

وكلهم أئمة علماء مصنفون في علم العربية وغيره ، قد طبقوا بعلمه الآفاق، وملئوا بفوائـــده وفرائـــده الأوراق (١) .

مكانته العلمية وآراء العلماء فيه

معظم مؤلفي الأندلس النحويين يسبقون اسم أبِي عَلِيّ الشَّلَوْبِين بلفظ " الأستاذ " دليلا على علو مكانتــه ورسوخ قدمه في مضمار النحو . وها هي مصنفات المؤرخين تزيدنا وضوحا في إبراز هذه المكانة العلمية:

يقول **يَاقُوت الحَمَوِيّ** في الحديث عن " شَلَوْبِينِيَة " :

" ينسب إليها أبُو عَلِيّ، عُمَر بن مُحَمَّد بن عُمَر الأزْدِيّ النَّحْوِيّ ، إمام عظيم مقيم بإشْبِيلِيَة ، وهـــو حي أو مات عن قريب . أخبرني خبره أبو عَبْد الله مُحَمَّد بن عَبْد الله ، المُرْسِي، يعرف بأبِي الفَضْل، وكان من تلاميذه " (٢).

ويقول ابن الأبَّار:

" أبُو عَلِيّ الشَّلَوْبِينِي رَئيس النحاة بالأندلس . وكان في وقته عليمـــا بالعربيـــة لا يجـــارى ، ولا يبارى، قياما عليها واستبحارا فيها . وقعد لإقرائها بعد الثمانين وخمسمائة ، وأقام على ذلك نحـــوا من ستين سنة " (٣).

---

* الشلوبين ، شَرْح المُقَدِّمة الجزُولِيَّة ، جـ١ / ١٤.

١- الشَّلَوْبِين ، شَرْح المُقَدِّمة الجزُولِيَّة ، جـ١ / ٢١ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٥ ، ٣٦، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٠.
* القفطي ، إنْبَاه الرُّوَاة ، جـ٢ / ٣٣٤.

٢- مُعْجَم البُلْدَان ، جـ ٣ / ٤٠٨.

٣- الشَّلَوْبِيني ، التَّوْطِئَة ، ص ٥٨.

ويقول ابن خِلِّكان:

" كان إماما في علم النحو مستحضرا له غاية الاستحضار. ولقد رأيت جماعة من أصحابه وكلهم فضلاء، وكلّ منهم يقول: ما يتقاصر الشيخ أَبُو عَلِيٍّ الشَّلَوْبِينِي عن الشيخ أَبِي عَلِيٍّ الفَارِسِيِّ، ويغالون فيه مغالاة زائدة " (١) .

ويقول ابن سَعِيد المَغْرِبِيّ:

" وعكف من صباه على النحو حتى برع فيه، ولم يترك أحدا في عصره يوازيه. شهدت مجلسا أقرأ به بِإِشْبِيلِيَة غاصا بالبلديين والغرباء من الآفاق . ثم رحلت فوجدت ذكره قد ملأ مسامع الشام والعراق . كان مع إمامته في النحو مقرئا لمصنفات الأدب الجليلة، قائما بمعرفتها وضبطها وروايتها، عامرا بذلك غُدُوَّهُ وَأَصِيلَه . قرأت عليه منها " الكَامِل " لِلْمُبَرِّد، و" دِيوَان أَبِي الطَّيِّب " ، وسمعت غيري يقرأ لديه غير ذلك . وهو في ذلك جميعا كالعارض الصَّيِّب، إلا أن النحو كان الغالب عليه، والجالب من أقطار البلاد إليه(٢) .

ويقول ابن الزُّبَيْر:

" وكان الأستاذ أَبُو عَلِيٍّ ، رحمه الله ، إماما في علم العربية غير مدافع، وهو آخر أئمة ذلك الشأن بالمشرق والمغرب. أقرأ نحوا من ستين سنة، وعلا صيته واشتهر ذكره. وكان ، رحمه الله ، ذا معرفة بنقد الشعر وغيره ، بارعا في التعليم ناصحا . به أبقى الله ما بأيدي أهل المغرب من علم العربية، وقل متأدب بالأندلس من أهل وقتنا لم يقرأ عليه، أو نحوي لا يستند ولو بواسطة إليه. روى عنه جملة، وبرع ببراعته جِلَّة من أهل بلده، وممن رحل إليه " (٣) .

ويقول ابن عَبْد المَلِك الأَنْصَارِي المَرَّاكُشِي :

" وكان ذا معرفة بالقراءات ، حاملا للآداب واللغات ، آخذا بطرف صالح من رواية الحديث ، متقدما في العربية ، كبير أساتيذها بِإِشْبِيلِيَة ، مبرزا في تحصيلها ، مستبحرا في معرفتها ، متحققا بها ، حسن الإلقاء لها والتعبير عن أغراضها . تصدر لتدريسها بعد الثمانين وخمسمائة مدة طويلة نحو ستين عاما ، وإليه كانت الرحلة فيها ، واستفاد بسبب ذلك جاها عريضا ومالا عظيما وذكرا شائعا . كان آنق أهل عصره طريقة في الخط ، وأسرعهم كَتْبًا ، وأكثرهم كُتُبًا ، وأبعدهم في الأستاذية صيتا" (٤) .

- وَفَيَات الأَعْيَان ، المجلد الثالث ، ص ٤٥١.
- اخْتِصَار القِدْح المُعَلَّى فِي التَّارِيخ المُحَلَّى ، ص ١٥٢.
- صِلَة الصِّلَة ، ص ٧٠ ، ٧١.
- الذَّيْل وَالتَّكْمِلَة ، السفر الخامس ، القسم الثاني ، ص ٤٦٢ ، ٤٦٣.

ويقول أَبُو حَيَّان :

" وكان في وقته علما في العربية، إليه يرحل الناس من بلاد المغرب. لا يجارى ولا يبارى قياما عليها واستبحارا، وهو شيخ شيوخنا،... ولم ينجب أحد فيما علمناه من أهل النحو إنجابه. وقد جمعت من تلاميذه نحوا من ثلاثين تلميذا، ليس منهم أحد إلا مشهودا له بالعلم والنحو " (١) .

ويقول الذَّهَبِيّ :

" الأستاذ العلامة إمام النحو، أَبُو عَلِيٍّ الإِشْبِيلِيّ الأَنْدَلُسِيّ النَّحْوِيّ الملقب بالشَّلَوْبِين. وكان إماما في العربية لا يشق غباره ولا يجارى، تصدر لإقرائها ستين سنة " (٢) .

ويقول ابن كَثِير :

" قال ابن خَلِّكَان : ختم به أئمة النحو " (٣) .

ويقول ابن فَرْحُون :

" وكان أسند من بقي بالمغرب. وكان في العربية بحرا لا يجارى، وحبرا لا يبارى. تصدر لإقراء النحو نحوا من ستين عاما. وظهر له في الوجود أعيان كَأَبِي الحَسَن بن عُصْفُور، والشيخ جَمَال الدِّين بن مَالِك. وبالجملة فإنه على ما يقال كان خاتمة أئمة النحو " (٤) .

ويقول القَلْقَشَنْدِيّ :

" أَبُو عَلِيّ، عُمَر بن مُحَمَّد الشَّلَوْبِينِي إمام نحاة المغرب " (٥) .

ويقول المَقَّرِي :

" وله من الشهرة والتآليف ما يغني عن الإطناب في وصفه، فهو آية الله تعالى في العربية " (٦) .

١- شَرْح المُقَدِّمَة الجُزُولِيَّة الكَبِير ، جـ ١/ ٤٣.
٢- سِيَر أَعْلَام النُّبَلَاء ، جـ ٢٣ / ٢٠٧ ، ٢٠٨.
٣- البِدَايَة وَالنِّهَايَة ، جـ ١٣ / ١٧٣.
٤- الدِّيبَاج المُذْهَب ، ص ١٨٥ ، ١٨٦.
٥ - صُبْح الأَعْشَى فِي صِنَاعَة الإِنْشَا ، جـ ٥ / ٢١١.
٦- نَفْح الطِّيب مِنْ غُصْن الأَنْدَلُس الرَّطِيب ، جـ ٥ / ٤٠.

ويقول ابن العِمَاد الحَنْبَلِيّ :

" وفيها أَبُو عَلِيّ الشَّلَوْبين أحد من انتهت إليه معرفة العربية في زمانه، وكان أسند من بقي بالمغرب. وكان في العربية بحرا لا يجارى وحبرا لا يبارى، قياما عليها واستبحارا فيها. تصدر لإقراء النحو نحوا من ستين عاما " [1].

ويقول عَبْد البَاقِي اليَمَنِيّ :

" إمام في اللغة والعربية أستاذ فيهما. أخذ الجلّة عنه (كِتَاب سِيبَوَيْه)، وأقام يقرئ العربية نحوا من ستين سنة، وكان علما فيها " [2] .

ويقول عَبْد القَادِر رَحِيم الهِيتي :

" درس العربية فكان إماما في عصره بالمشرق والمغرب بلا منازع، وكان ذا معرفة بنقد الشعر، بارعا في التعليم. ولقد درس كتاب سِيبَوَيْه وأجيز به، ولم يتجاوز عمره حينذاك اثنتين وعشرين سنة " [3] .

ويقول أَبُو مُحَمَّد اليَافِعِيّ اليَمَنِيّ :

" أحد من انتهت إليه معرفة العربية في زمانه. وكان بحرا لا يجارى، وحبرا لا يبارى. تصدر لإقراء النحو نحوا من ستين عاما، وصنف التصانيف " [4] .

أما القِفْطي فيقول:

" وهذا الشَّلَوْبيني له في بلاده ذكر كثير، وهو متصدر هناك. وسألت عنه من رآه من أهل النحو فقال لي: لم تكن عبارته بليغة، وإن قلمه في التصنيف لأجود من عبارته. وقيل إنه صنف شرحا لكتاب سِيبَوَيْه لم يظهر بعد. وصنف شرحا لِلْجُزُولِيَّة رأيت منه فصولا قد أوردها الجَيَّانِيّ النَّحْوِيّ في شرحها منسوبة إليه، لم يكن فيها كبير أمر. والذي وقع لي أنه غير عاشق في هذه الصناعة، وإنما يريدها للارتزاق " .

١- شَذَرَات الذَّهَب في أَخْبَار مَنْ ذَهَب ، المجلد السابع / ٤٠٢.
٢- الشَّلَوْبيني ، التَّوْطِئَة ، ص ٥٨.
٣- خَصَائِص مَذْهَب الأَنْدَلُس النَّحْوِي ، ص ٣١٨.
٤- الشَّلَوْبيني ، التَّوْطِئَة ، ص ٥٨ .

ويرد ابن مَكْتُوم قائلا :

" لم يعرف القِفْطي شيئا من أحوال الأستاذ أَبِي عَلِيّ، وجهل مكانته في علم العربية. ثم قال: وكان الأليق بالقِفْطِي إذ لم يعرف أَبَا عَلِيّ ولا طبقته في العلم أن ينبه على اسمه ويسكت عما ذكره من ترهات القول. وقد تخرج بالأستاذ أَبِي عَلِيّ ، رحمه الله ، ومهربين يديه نحو أربعين رجلا، كَأَبِي الحَسَن بن عُصْفُور، وأَبِي الحُسَيْن بن أَبِي الرَّبِيع. وكلهم أئمة علماء مصنفون في علم العربية وغيره، قد طبقوا بعلمه الآفاق، وملئوا بفوائده وفرائده الأوراق . وأما من أخذ عنه وتمثل بين يديه للتعلم منه فعلم لا يحصون، رحمه الله ورضي عنه .

وحين وقفت على ما ذكره القِفْطي قلت من غير روية :

إِنَّ الشَّلَوْبِينَ أَبَا عَلِيّ
أُسْتَاذُ كُلِّ عَالِمٍ نَحْوِيّ
عَلَّامَةٌ فِي فَنِّهِ إِمَامُ
وَقَدْرُهُ فِي النَّحْوِ لَا يُرَامُ
قَدْ شَهِدَتْ بِفَضْلِهِ الدَّفَاتِرُ
وَاعْتَرَفَتْ بِنُبْلِهِ الأَكَابِرُ " (١)
[الرَّجز]

كل هذه الآراء التي أوردتها تدل دلالة واضحة على علو كعب الشَّلَوْبِين، وتبرز الإجماع الرائع على تصدره وتربعه على إمامة النحو.

ولإتمام جوانب تلك المكانة العلمية المرموقة لا بد من ذكر بعض مصنفات أَبِي عَلِيّ الشَّلَوْبِين التي أثبتتها معظم المصادر التاريخية، وهي :

١- إِنْبَاه الرُّوَاة عَلَى أَنْبَاه النُّحَاة ، جـ ٢ / ٣٣٣ ، ٣٣٤.

* **التَّوْطِئَة**(١)

يقول **يُوسُف أَحْمَد الْمُطَوِّع** ، محقق " **التَّوْطِئَة** " / ١٩٧٣م :

" هذا الكتاب هو أحد مؤلفات الأستاذ **أبي عَلِيّ الشَّلَوْبِينِي** الستة التي كتب لها البقاء، بل هو أصلها لأنه تام الأول والآخر، وواضح الخط في جميع فصوله، وبه توقيعات وتوثيقات ثابتة. وهو نسخة فريدة في العالم، موجودة بدار الكتب القومية في القاهرة تحت رقم (٦٨٨) نحو / تيمور. وهذا المؤلف في حقيقته ما هو إلا شرح لِلْمُقَدِّمَة الْجُزُولِيَّة المسماة بِالْقَانُون ، والتي يعتبرها كثير من النحاة رموزا وإشارات، ويعترفون بقصور أفهامهم عن إدراك مراد مؤلفها منها . وقد قال بعضهم : " ليس فيها نحو إنما هي منطق لدقة معانيها وغرابة تعاريفها " (٢) .

كما حقق كتاب " **التَّوْطِئَة** " هذا **جَمَال عَبْد الْعَاطِي مخيمر** / ١٩٧٨م " (٣) .

١- ابن خِلِّكَان ، وَفَيَات الأَعْيَان ، المجلد الثالث/ ٤٥٢. * ابن الزُّبَيْر ، صِلَة الصِّلَة ، ص ٧١: شرح الكراسة المنسوبة لِلْجُزُولِي ، وألف كتاب التَّوْطِئَة للكراسة المذكورة أيضا تتميما وتحريرا وتكملة.
* ابن سَعِيد الْمَغْرِبِي ، اخْتِصَار الْقِدْح الْمُعَلَّى فِي التَّارِيخ الْمُحَلَّى ، ص ١٥٢.
* ابن فَرْحُون ، الدِّيبَاج الْمُذْهَب ، ص ١٨٦. * ابن كَثِير ، الْبِدَايَة وَالنِّهَايَة ، حـ ١٣ / ١٧٣.
* الزِّرِكْلِي ، الأَعْلَام ، الطبعة السادسة : من كتبه " الْقَوَانِين " في علم العربية ، ومختصره " التَّوْطِئَة ".
* السُّيُوطِي ، بُغْيَة الْوُعَاة ، المجلد الثاني / ٢٢٥.
* الشَّلَوْبِين : ١- التَّوْطِئَة ، ص٧٥. ٢- شَرْح الْمُقَدِّمَة الْجُزُولِيَّة الْكَبِير ، حـ ١/ ٤٥.
* شَوْقِي ضَيْف ، الْمَدَارِس النَّحْوِيَّة ، ص ٣٠٢.

٢- الشَّلَوْبِينِي ، التَّوْطِئَة ، ص ٣٤١.
٣- الشَّلَوْبِين ، شَرْح الْمُقَدِّمَة الْجُزُولِيَّة الْكَبِير ، حـ١ / ٤٥.

* شَرْحُ الْمُقَدِّمَةِ الْجُزُولِيَّةِ الصَّغِيرِ

* شَرْحُ الْمُقَدِّمَةِ الْجُزُولِيَّةِ الْكَبِيرِ [1]

ورد في "شَرْحِ الْمُقَدِّمَةِ الْجُزُولِيَّةِ الْكَبِيرِ" تحقيق تُرْكِي بن سَهْو بن نَزَّال الْعُتَيْبِي :

" الشَّرْحُ الصَّغِيرُ لِلْمُقَدِّمَةِ الْجُزُولِيَّةِ "، قام بتحقيقه الشيخ/ نَاصِر بن عَبْدِ اللهِ الطَّرِيم سنة ١٤٠١هـ معتمدا على نسخة واحدة، منها صورة في معهد المخطوطات تحت رقم (١٠٣) نحو.

شَرْحُ الْمُقَدِّمَةِ الْجُزُولِيَّةِ الْكَبِيرِ، الْجُزُولِيَّةُ مقدمة مختصرة في النحو ألفها أَبُو مُوسَى الْجُزُولِيّ [2]. وقد تناولها عدد من العلماء بالشرح والتعليق والحديث عن صاحبها. وهي ليست شرحا لِجُمَل الزَّجَّاجِي أو حاشية عليه، بل هي كتاب مستقل وضعه أَبُو مُوسَى بمثابة قانون عام للنحو. كان المراد بها الكلام على أبواب العربية بضبط قوانينها وتقييد مسائلها وإحكام أصولها، بأسلوب مختصر وعبارة قصيرة حتى يسهل على الطلاب حفظ متنها وتدبر معانيها. ولقد أتى فيها بالعجائب، وهي في غاية الإيجاز مع الاشتمال على شيء كثير من النحو، ولم يسبق إلى مثلها.

١- ابن خَلِّكَان ، وَفَيَات الأَعْيَان ، المجلد الثالث / ٤٥٢ : وشرح الْمُقَدِّمَة الْجُزُولِيَّة شرحين كبيرا وصغيرا.
* ابن الزُّبَيْر ، صِلَةُ الصِّلَة ، ص ٧١: شرح الكراسة المنسوبة إلى الْجُزُولِيّ وألف كتاب " التَّوْطِئَة " للكراسة المذكورة أيضا تتميما وتحريرا وتكملة.
* ابن سَعِيد الْمَغْرِبِي : ١- اخْتِصَار الْقِدْح الْمُعَلَّى فِي التَّارِيخ الْمُحَلَّى، ص١٥٢ : وله في النحو تصانيف مذكورة ، منها: التَّوْطِئَة، ثلاث نسخ؛ شَرْح الْجُزُولِيَّة . وكان كلما صنف كتابا زاد فيه بزيادة عمره ، ولا ينحل منه إلا بحلول قبره.
٢- الْمُغْرِب فِي حُلَى الْمَغْرِب ، جـ٢ / ١٢٩ : وله " شَرْح الْجُزُولِيَّة ".
* ابن فَرْحُون، الدِّيبَاج الْمُذْهَب، ص ١٨٦: وشرح الْمُقَدِّمَة الْجُزُولِيَّة شرحين كبيرا وصغيرا.
* ابن كَثِير ، الْبِدَايَة وَالنِّهَايَة ، جـ ١٣ / ١٧٣ : له شَرْح لِلْجُزُولِيَّة .
* الْحَاجّ خَلِيفَة ، كَشْف الظُّنُون ، المجلد الثاني / ١٨٠٠ : وممن شرح " الْمُقَدِّمَة الْجُزُولِيَّة " الشيخ أَبُو عَلِيّ عُمَر بن مُحَمَّد الأَزْدِي الشَّلَوْبِين الإِشْبِيلِي ، فإن له شرحين ، كبير وصغير.
* الذَّهَبِي ، سِيَر أَعْلَام النُّبَلَاء ، جـ ٢٣ / ٢٠٨: وله على " الْجُزُولِيَّة " شرحان .
* الزِّرِكْلِي ، الأَعْلَام ، الطبعة السادسة : من كتبه " شَرْح الْمُقَدِّمَة الْجُزُولِيَّة " في النحو ، كبير وصغير.
* السُّيُوطِي ، بُغْيَة الْوُعَاة ، المجلد الثاني / ٢٢٥ : وصنف شرحين على الْجُزُولِيَّة .
* الشَّلَوْبِين : ١- التَّوْطِئَة ، ص ٧٥. ٢- شَرْح الْمُقَدِّمَة الْجُزُولِيَّة الْكَبِير ، جـ ١ / ٤٧.
* شَوْقِي ضَيْف ، الْمَدَارِس النَّحْوِيَّة ، ص ٣٠٢: وله شرحان على " الْجُزُولِيَّة ".
٢- أَبُو مُوسَى الْجُزُولِيّ ، هو أبو مُوسَى عِيسَى بن عَبْد الْعَزِيز الْبَرْبَرِي الْمَرَّاكُشِي الْجُزُولِيّ.
* ابن عُصْفُور ، الْمُثُل عَلَى كِتَاب الْمُقَرِّب فِي النَّحْو ، المجلد الأول / ٤٩.

سميت هذه المقدمة بعدد من الأسماء: المُقَدِّمَة، القَانُون، الكُرَّاس، الإِمْلَاء، الجُزُولِيَّة، الاعْتِمَاد، التَّقْيِيد، المَجْمُوع. هناك تسمية واحدة اعتمدها الجُزُولِيّ، قال ابن خَلِّكَان : " كان إماما في علم النحو، كثير الاطلاع على دقائقه وغريبه وشاذه، وصنف فيه " المُقَدِّمَة " التي سماها " القَانُون " .

يتسم أسلوب "المُقَدِّمَة الجُزُولِيَّة" بصفات أهمها : الإيجاز الشديد، الغموض، قلة الشواهد، قلة الأمثلة، التأثر بالمنطق ، كثرة التقسيمات والتفريعات ، الإجمال والإبهام.

وَلِلْجُزُولِيَّةِ مزايا وعليها مآخذ، فقد قال عَلَمُ الدِّينِ اللُّورَقِيّ : " إنها صدفة احتوت على نكت أنفس من الجواهر " . وقال ابن جَعْفَر عن القَانُون: " إنه وإن كان صغير الحجم لكنه كثير العلم كبير الاسم، مستغلق النظم مستعص على الفهم ، مشتمل على لباب الأدب، منطو على سر كلام العرب، متضمن للنكت القريبة الغريبة ".

أما أهم المآخذ فهي:

خلو الكتاب من الشواهد والأمثلة ، تشتت جزئيات الباب الواحد في أكثر من موطن ، التفريق بين أبواب كان حقها أن تكون متوالية أو أن تكون هناك علاقة بين بعض جزئياتها ، إدخال ما حقه ألا يدخل ، إدخال " كلّ " في الحدود ، عدم نسبة كثير من الآراء مع شهرتها .

إن صغر "الجُزُولِيَّة" جعل الشراح يستدركون عليها أشياء ، وينبهون على مواضع كان المؤدي لها التساهل في التعبير أو الاصطلاح . وقد اعتذر الشَّلَوْبِين عن أَبِي مُوسَى في مواطن كثيرة [1] .

* شَرْح كِتَاب سِيبَوَيْه

لقد ذكر هذا المصنف في معرض الحديث عن الشَّلَوْبِين كل من القِفْطِي ، وابن الزُّبَيْر ، والسُّيُوطِي ، والزِّرِكْلِي ، وشَوْقِي ضَيْف [2] . وها هو ابن عَبْد المَلِك الأَنْصَارِي المَرَّاكُشِي يقول :

" وظهرت نجابته قديما فقد وقفت على خطي الحَافِظ أَبِي بَكْر بن الجَدّ ، وأَبِي الحَسَن نَجَبَة مجيزين له " كِتَاب سِيبَوَيْه " بعد أخذه عنهما بين سماع وقراءة. وقد وصفاه بالأستاذية وما يناسبها من أوصاف نبلاء أهل العلم وطلابه ، وهو ابن اثنين وعشرين عاما أو دونها. وحسبك بهذا شهادة له بالإدراك ولا سيما من الحَافِظ " [3] .

١- الشَّلَوْبِين ، شَرْح المُقَدِّمَة الجُزُولِيَّة الكَبِير ، جـ١ / ٤٧، ٥١، ٦١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٨، ٥٩، ٦٠.
٢- القِفْطِي، إِنْبَاه الرُّوَاة عَلَى أَنْبَاه النُّحَاة ، جـ ٢، ٣٣٣.
* ابن الزُّبَيْر ، صِلَة الصِّلَة ، ص ٧١. * السُّيُوطِي ، بُغْيَة الوُعَاة ، المجلد الثاني /٢٢٥.
* الزِّرِكْلِي ، الأَعْلَام، الطبعة السادسة . * شَوْقِي ضَيْف ، المَدَارِس النَّحْوِيَّة ، ص ٣٠٢.
٣- الذَّيْل وَالتَّكْمِلَة ، القسم الثاني / ٤٦٣.

وقال محقق "شَرْح المُقَدِّمَة الجُزُولِيَّة الكَبِير" :

" من مصنفات أَبي عَلِيّ : تَعْلِيق عَلَى كِتَاب سِيبَوَيْهِ "[1] . كما قال محقق كتاب " التَّوْطِئَة " : "مؤلفات أَبي عَلِيّ الشَّلَوْبِين كثيرة ، تاه منها الكثير . منها : " شَرْحُهُ لِكِتَاب سِيبَوَيْهِ " "[2] .

* حَوَاشِي المُفَصَّل

جاء في كتاب " التَّوْطِئَة " تحت " تَعْلِيق عَلَى كِتَاب المُفَصَّل " : " وقال صاحب "كَشْف الظُّنُون" في معرض حديثه عن كتاب " المُفَصَّل " للزَّمَخْشَرِيّ : " وعليه تعليقة لأَبِي عَلِيّ الشَّلَوْبِينِي""[3].

كما جاء في " شَرْح المُقَدِّمَة الجُزُولِيَّة الكَبِير " تحت " حَوَاشِي المُفَصَّل " : " قام بتحقيقه الأخ حَمَّاد مُحَمَّد الثُّمَالِي لنيل درجة الماجستير من كلية اللغة العربية بجامعة أم القرى سنة ١٤٠٢ هـ"[4] .

ويقول خَيْر الدِّين الزِّرِكْلِي: " من كتبه : "حَوَاش عَلَى كِتَاب المُفَصَّل للزَّمَخْشَرِيّ ""[5].

* القَوَانِين في العَرَبِيَّة

ورد ذكر هذا المصنف في كتاب " التَّوْطِئَة " [6] ، وفي " الدِّيبَاج المُذْهَب " حيث يقول ابن فَرْحُون: " وله كتاب في النحو سماه " التَّوْطِئَة " وكتاب سماه " القَوَانِين " ، وبالجملة فإنه على ما يقال كان خاتمة أئمة النحو " [7] . كما أورده الزِّرِكْلِي قائلا : " من كتبه : " القَوَانِين " في علم العربية ، ومختصره " التَّوْطِئَة " "[8] .

بَعْض آرَاء الشَّلَوْبِين النَّحْوِيَّة

أَبُو عَلِيّ الشَّلَوْبِين مثل أسلافه، تارة يقف مع سِيبَوَيْهِ والبصريين، وتارة يقف مع النحاة الآخرين من موطنه وغير موطنه.

وفي هذا البحث سأتناول آراءه في المسائل النحوية الآتية:

١- النكرة والمعرفة.		٢- خبر المبتدأ بعد " لَوْلا ".		٣- ما بعد " إلَّا ".

٤- " إيَّاهَا " في مثل " فَإذَا هُوَ إيَّاهَا " .		٥- " مَا خَلا " الاستثنائية .

١- الشَّلَوْبِين ، شَرْح المُقَدِّمَة الجُزُولِيَّة الكَبِير ، جـ١ / ٤٥.

٢- الشَّلَوْبِينِي ، التَّوْطِئَة ، ص ٧٥.

٣- الشَّلَوْبِينِي ، التَّوْطِئَة ، ص ٧٥ – ٧٦.

٤- الشَّلَوْبِين ، شَرْح المُقَدِّمَة الجُزُولِيَّة الكَبِير ، جـ١ / ٤٦.

٥- الزِّرِكْلِي، الأَعْلام ، الطبعة السادسة.		٦- الشَّلَوْبِينِي، التَّوْطِئَة ، ص ٧٦.

٧- ابن فَرْحُون ، الدِّيبَاج المُذْهَب ، ص ١٨٦.		٨- الزِّرِكْلِي، الأَعْلام، الطبعة السادسة.

• النكرة والمعرفة

يقول شَوْقي ضَيْف في معرض الحديث عن الشَّلَوْبين :

" وهو مثل أسلافه تارة يقف مع سِيبَوَيْهِ والبصريين ، وتارة يقف مع النحاة الآخرين من موطنه وغير موطنه. ونراه يحتج لرأي سِيبَوَيْهِ في أن النكرة أصل والمعرفة فرع قائلا : إنه (أي سِيبَوَيْهِ) نظر إلى حال الوجود إذ الأجناس هي الأُوَل ثم الأنواع ، أو بعبارة أخرى النكرات تكون أولا ثم تكون المعارف " (١) .

فسِيبَوَيْهِ يقول :

" واعلم أن النكرة أخف عليهم من المعرفة ، وهي أشد تمكنا ، لأن النكرة أول . ثم يدخل عليها ما تعرف به . فمن ثم أكثر الكلام ينصرف في النكرة " (٢) .

وها هو أَبُو عَلِيّ الشَّلَوْبين يقف مع سِيبَوَيْهِ ويؤيد رأيه ، إذ يقول :

" كل عامين كجسم مع حيوان ، وحيوان مع إنسان ، فالأعم منهما هو الجنس عندهم ، والأخص هو النوع . فالجسم جنس والحيوان نوع له . والحيوان جنس للإنسان ، والإنسان نوع له . فقد تبين بهذا أن كل عامين أحدهما داخل في الآخر . فالداخل في غيره هو النوع ، والذي دخل فيه ذلك الداخل هو الجنس " (٣) .

كما أنه يقف مع الأَنْبَاري الذي يقول في " أَسْرَار العَرَبِيَّة " : " إن قال قائل : هل المعرفة أصل أو النكرة ؟ قيل : لا بل النكرة هي الأصل ، لأن التعريف طُارٍ (٤) على التنكير . فإن قيل : ما حد النكرة والمعرفة؟ قيل : حد النكرة ما لم يخص الواحد من جنسه ، نحو: " رجل ، وفرس ، ودار " وما أشبه ذلك . وحد المعرفة ما خص الواحد من جنسه (٥) .

وفي " الإِنْصَاف " : إن البصريين يقولون: " إن أول أحوال الكلمة التنكير " (٦) .

وكذلك الأمر مع ابن يَعِيش الذي يقول :

" واعلم أن النكرة هي الأصل والتعريف حادث لأن الاسم نكرة في أول أمره مبهم في جنسه. فالنكرة سابقة لأنها اسم الجنس الذي لكل واحد منه ، فلا تجد معرفة إلا وأصلها النكرة إلا اسم الله تعالى لأنه لا شريك له سبحانه وتعالى . ويزيد ما ذكرناه وضوحا أن الإنسان حين يولد فيطلق عليه حينئذ اسم رجل أو امرأة ، ثم يميز باللقب والاسم " (٧) .

١- شَوْقي ضَيْف، المَدَارِس النَّحْوِيَّة ، ص ٣٠٢ ، ٣٠٣.
٢- سِيبَوَيْهِ، الكِتَاب، المجلد الأول / ٢٢.
٣- الشَّلَوْبين ، شَرْح المُقَدِّمَة الجُزُولِيَّة الكَبِير ، حـ١ / ١١٨ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤.
٤- طُار : طَارِئ .
٥- الأَنْبَاري ، أَسْرَار العَرَبِيَّة ، ص ٣٤١.
٦- الأَنْبَاري، الإِنْصَاف في مَسَائِل الخِلَاف ، حـ٢ / ٧٣٥.　٧- ابن يَعِيش، شَرْح المُفَصَّل ، حـ ٥ / ٨٥ ، ٨٦.

أما ابن هشام فيقول في " أَوْضَح المَسَالِك " :

" الاسم نكرة ، وهي الأصل . ومعرفة ، وهي الفرع " [1] .

وبَيَّنَ ما قاله السُّيُوطي في " الأَشْبَاه وَالنَّظَائِر " : " الأصل في الأسماء التنكير ، والتعريف فرع عن التنكير . قال ابن يَعِيش في " شَرْح المُفَصَّل " : " أصل الأسماء أن تكون نكرات ، ولذلك كانت المعرفة ذات علامة وافتقار إلى وضع لنقلها عن الأصل ". وقال صاحب " البَسِيط " [2] : " النكرة سابقة على المعرفة " " [3] .

ويقول في " هَمْع الهَوَامِع " :

" مذهب سِيبَوَيْه والجمهور أن النكرة أصل ، والمعرفة فرع . وخالف الكوفيون وابن الطَّرَاوَة ، قالوا: لأن من الأسماء ما لزم التعريف كالمضمرات. وما التعريف فيه قبل التنكير ، كـ " مَرَرْتُ بِزَيْدٍ وَزَيْدٍ آخَر ". وقال الشَّلَوْبِين : لم يثبت هنا سِيبَوَيْه إلا حال الوجود . وإذا نظرت إلى حال الوجود كان التنكير قبل التعريف، لأن الأجناس هي الأُوَّل ثم الأنواع " [4] .

• خبر المبتدأ بعد " لَوْلَا "

لَوْلَا العِلْمُ مَا تَقَدَّمَ العُمْرَانُ
لَوْلَا التَّجَارِبُ لَمْ يَسْتَفِدْ إِنْسَانٌ

" لَوْلَا " أداة تفيد الشرط ولا تجزم ، تدل على امتناع حصول الجواب لوجود الشرط [5] . فمعنى ذلك أن عدم تقدم العمران امتنع من الحصول لكون العلم موجودا ، كما أن عدم استفادة الإنسان امتنع من الحصول لكون التجارب موجودة . وبعبارة أخرى : تقدم العمران لوجود العلم، واستفاد الإنسان لوجود التجارب.

يقول سِيبَوَيْه :

" لَوْلَا " لابتداء وجواب . وفي موضع آخر يقول : و " لَوْلَا " تبتدأ بعدها الأسماء . وتحت " بَاب مِن الابْتِدَاء يُضْمَر فِيه مَا يُبْنَى عَلَى الابْتِدَاء " يقول : وذلك قولك :

لَوْلَا عَبْدُ اللهِ لَكَانَ كَذَا وَكَذَا

١- ابن هشام ، أَوْضَح المَسَالِك إِلَى أَلْفِيَّة ابن مَالِك ، المجلد الأول / ٨٢ – ٨٣.

٢- صاحب " البَسِيط " ضِيَاء الدِّين بن العِلْج.   * ابن عُقَيل ، شَرْح ابن عُقَيل ، حـ ١ / ٣٧.

٣- السُّيُوطي، الأَشْبَاه وَالنَّظَائِر ، حـ ٢ / ٤٧.

٤- السُّيُوطي ، هَمْع الهَوَامِع ، حـ ١ / ١٨٩.

٥- عَلِي جَارِم وَمُصْطَفَى أمين ، النَّحْو الوَاضِح ، حـ ٢ / ٤٦ ، ٤٤ ، ٤٥.

أما " لَكانَ كَذا وَكَذا " فحديث معلق بحديث " لَوْلا " . وأما " عَبْدُ الله " فإنه من حديث " لَوْلا " ، وارتفع لابتداء . وكان المبني عليه الذي في الإضمار " كانَ في مَكانِ كَذا وَكَذا " ، فكأنه قال : " لَوْلا عَبْدُ الله كانَ لِكَ المَكان " و " لَوْلا القِتالُ كانَ في زَمانِ كَذا وَكَذا " . ولكن هذا حذف حين كثر استعمالهم إياه في كلام[1].

ويقول الهَرَوِيّ تحت " بابُ مَوَاضِع " لَوْلا " " :

" وتكون خبرا : بمعنى امتناع شيء لأجل شيء ، أو وقوع شيء لأجل شيء ، كقولك :

لَوْلا زَيْدٌ لَجِئْتُكَ

أي : امتناعي عن المجيء إليكَ من أجل " زَيْد " . فـ " زَيْدٌ " رفع بالابتداء ، وخبره محذوف لعلم السامع به، تقديره : " لَوْلا زَيْدٌ حَاضِرٌ أو عِنْدَكَ أَوْ أَهابُهُ أَوْ أُكْرِمُهُ أَوْ ما أَشْبَهَ ذلِكَ مِمَّا يَعْرِفُهُ المُخَاطَبُ لَجِئْتُكَ " . و " لَجِئْتُكَ " جواب " لَوْلا " ، ولا بد لـ " لَوْلا " في هذا المعنى من جواب "[2].

ويقول ابن يَعِيش:

" تكون " لَوْلا " لامتناع الشيء لوجود غيره ، ويقع بعدها المبتدأ ، وتختص بذلك ويكون جوابها سادا مسد خبر المبتدأ لطوله . وذلك نحو قولك :

لَوْلا زَيْدٌ لأَكْرَمْتُكَ

فقد امتنع الإكرام لوجود " زَيْد " "[3].

وفي " مُغْنِي اللَّبِيب " يؤيد ابن هِشَام رأي البصريين بالنسبة إلى أن الاسم المرفوع بعد " لَوْلا " رفوع بالابتداء ، كما يتحدث عن خبر " لَوْلا " قائلا : " " لَوْلا " تدخل على جملتين اسمية ففعلية لربط متناع الثانية بوجود الأولى ، نحو :

لَوْلا زَيْدٌ لأَكْرَمْتُكَ

أي : لَوْلا زَيْدٌ مَوْجُودٌ . وليس المرفوع بعد " لَوْلا " فاعلا بفعل محذوف ، ولا بـ " لَوْلا " لنيابتها عنه، ولا بها أصالة ، خلافا لزاعمي ذلك ، بل رفعه بالابتداء . ثم قال أكثرهم : يجب كون الخبر كونا مطلقا محذوفا . فإذا أريد الكون المقيد لم يجز أن تقول : " لَوْلا زَيْدٌ قائِمٌ" ، ولا أن تحذفه ، بل تجعل مصدره هو المبتدأ، فتقول:

١- سِيبَوَيْه ، الكِتَاب ، المجلد الرابع / ٢٣٥ . المجلد الثالث / ١٣٩ – ١٤٠ . المجلد الثاني / ١٢٩.
٢- الهَرَوِي ، الأُزْهِيَّة فِي عِلْم الحُرُوف ، ص ١٧٥.
٣- ابن يَعِيش ، شَرْح المُفَصَّل ، جـ ٨ / ١٤٥.

لَوْلَا قِيَامُ زَيْدٍ لَأَتَيْتُكَ

أو تدخل " أَنَّ " على المبتدأ ، فتقول :

لَوْلَا أَنَّ زَيْدًا قَائِمٌ

وتصير " أَنَّ " وصلتها مبتدأ محذوف الخبر وجوبا، أو مبتدأ لا خبر له ، أو فاعلا بـ " ثَبَتَ " محذوفا.

أما أَبُو عَلِيٍّ الشَّلَوْبِين فقد أخذ برأي الرُّمَّانِي وابن الشَّجَرِي في أن خبر المبتدأ بعد " لَوْلَا " يكون كونا مطلقا كالوجود والحصول فيجب حذفه ، وكونا مقيدا كالقيام والقعود فيجب ذكره [1] إن لم يعلم ، ويجوز الأمران إن علم . وزعم ابن الطَّرَاوَة أن جواب " لَوْلَا " أبدا هو خبر المبتدأ ويرده أنه لا رابط بينهما [2] .

وتبع ابن مَالِك الرُّمَّانِي وابن الشَّجَرِي والشَّلَوْبِين في أن الخبر بعد " لَوْلَا " محذوف وجوبا ، والتقدير في جملة :

لَوْلَا زَيْدٌ لَأَكْرَمْتُكَ

" لَوْلَا زَيْدٌ مَوْجُودٌ " [3] .

وتحت " مَوَاضِع حَذْف الخَبَر وُجُوبًا " يقول عَبَّاس حَسَن :

١- أن يقع الخبر " كونا عاما " أي : يدل على مجرد الوجود العام من غير زيادة عليه ، والمبتدأ بعد " لَوْلَا الامْتِنَاعِيَّة " ، نحو :

لَوْلَا الحَضَارَةُ مَا سَعِدَ البَشَرُ

أي : لَوْلَا الحَضَارَةُ مَوْجُودَةٌ . فالخبر محذوف قبل جواب " لَوْلَا " .

ويتضح أن الخبر يحذف فيها وجوبا بشرطين ، هما : وقوعه " كونا عاما " ، ووجود " لَوْلَا الامْتِنَاعِيَّة " قبل المبتدأ. وإن لم يقع كونا عاما ، بأن كان خاصا، وجب ذكره إن لم يدل عليه دليل . نحو :

لَوْلَا الطَّيَّارُ بَارِعٌ مَا نَجَا مِنَ العَاصِفَةِ

١- شَوْقِي ضَيْف ، المَدَارِس النَّحْوِيَّة ، ص٣٠٢ - ٣٠٣.
٢- ابن هِشَام ، مُغْنِي اللَّبِيب ، حـ١ / ٢٧٢ ، ٢٧٣ ، ٢٧٤.
٣- ابن عُقَيل ، شَرْح ابن عَقِيل ، حـ٢ / ٣٩٣ ، ٣٩٤.
* ابن هِشَام ، مُغْنِي اللَّبِيب ، حـ١ / ٢٧٣.

فكلمة " بَارِع " خبر من نوع الكون الخاص الذي لا دليل يدل عليه عند حذفه ، ولذا يجب ذكره. فإن دل عليه دليل جاز فيه الحذف والذكر ، نحو :

الصَّحْرَاءُ قَحْلَةٌ لِعَدَمِ وُجُودِ المَاءِ بِهَا، فَلَوْلَا المَاءُ مَعْدُومٌ لَأَنْبَتَتْ

فـ " مَعْدُومٌ " قد وقع خبرا، وهو كون خاص ، فيصح ذكره كما يصح حذفه لوجود ما يدل عليه عند الحذف[1] .

• ما بعد " إِلَّا "

ما بعد " إِلَّا " في مثل :

مَا مُحَمَّدٌ إِلَّا قَائِمٌ

يقول ابن مَالِك تحت (فَصْلٌ في " مَا " و " لَا " و " لَاتَ " و " إِن " المُشَبَّهَاتُ بـ " لَيْسَ ") :

إِعْمَالَ " لَيْسَ " أُعْمِلَتْ " مَا " دُونَ " إِنْ "
مَعَ بَقَـا النَّفْيِ ، وَتَرْتِيـبٍ زُكِـنْ

أجمعت معظم المراجع النحوية على أن " مَا " في لغة بَنِي تَمِيم لا تعمل شيئا، فتقول :

مَا زَيْدٌ قَائِمٌ

فـ " زَيْدٌ " : مبتدأ مرفوع ، و " قَائِمٌ " خبر المبتدأ " زَيْد " ، ولا عمل لـ " مَا " في شيء منهما . وذلك لأن " مَا " حرف لا يختص لدخوله على الاسم ، نحو :

مَا زَيْدٌ قَائِمٌ

وعلى الفعل ، نحو :

مَا يَقُومُ زَيْدٌ

وما لا يختص فحقه ألا يعمل ، وهذا هو القياس .

ولغة أهل الحجاز إعمالها كعمل " لَيْسَ " لشبهها بها في الدلالة على النفي في الحال ، وفي الدخول على المبتدأ والخبر ، وفي اقتران خبرهما بـ " البَاء " الزائدة . فلما أشبهت " مَا " " لَيْسَ " هذا الشبه القوي عملت عملها ، فرفعت الاسم ونصبت الخبر.

١- عَبَّاس حَسَن ، النَّحْو الوَافِي ، جـ ١ / ٥١٩.

والذي يحسن الأخذ به هو الإعمال ، لأنه اللغة العالية ، لغة القرآن الكريم وأكثر العرب ، إذ بلغة الحجازيين جاء التنزيل، فهي اللغة الأفصح. ولا داعي للأخذ باللغة الأخرى، وهي صحيحة أيضا يجوز الأخذ بها ، منعا لبلبلة وتعدد الآراء من غير فائدة.

قال الله تعالى في سورة "يُوسُف " ١٢/ ٣١:

﴿فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ ، وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ ، وَقُلْنَ : حَاشَ لِلَّهِ ، مَا هَٰذَا بَشَرًا﴾

ومن شروط إعمال " مَا " عمل " لَيْسَ " عند الحجازيين ما ذكره **ابن مَالِك** :

الأول: ألا يزاد بعدها " إنْ " فإن زيدت بطل عملها ، نحو :

مَا إنْ زَيْدٌ قَائِمٌ

برفع " قَائِمٌ " ، ولا يجوز نصبه .

الثاني : ألا ينتقض النفي بـ " إلَّا " ، أي : ألا ينتقض نفيها عن الخبر بسبب وقوع " إلَّا " بعدها، نحو :

مَا زَيْدٌ إلَّا قَائِمٌ

فلا يجوز نصب " قَائِم " . كقوله تعالى في سورة " يَٰسٓ " ٣٦/ ١٥:

﴿ قَالُوا : مَا أَنْتُمْ إِلَّا بَشَرٌ مِثْلُنَا ﴾

لأن الخبر مثبت بسبب " إلَّا " التي أبطلت النفي ، وأزالت أثره عنه .

وكان أبُو عَلِيّ الشَّلَوْبِين يذهب مذهب يُونُس بن حَبِيب ، شيخ سِيبَوَيْه في تجويز النصب مع " إلَّا " مطلقا ، أي أنه يجوز إعمال " مَا " عمل " لَيْسَ " مع انتقاض نفي خبرها بـ " إلَّا " . وقد استدل **يُونُس** على ذلك بقول الشاعر :

وَمَا الدَّهْرُ إلَّا مَنْجَنُونًا بِأَهْلِهِ   وَمَا صَاحِبُ الحَاجَاتِ إلَّا مُعَذَّبَا

[الطَّوِيل]

فزعم أن " مَا " نافية ، و " الدَّهْر " اسمها ، و "مَنْجَنُونًا" خبرها . وأن " مَا " في الشطر الثاني نافية كذلك ، و " صَاحِب الحَاجَات " اسمها ، و " مُعَذَّبَا " خبرها .

وجمهور البصريين لا يقبلون دلالة هذا الشاهد ويؤولونه . فمما أولوا به أن " مَنْجَنُونًا " مفعول بــــه لفعل محذوف ، والتقدير:

وَمَا الدَّهْرُ إِلَّا يُشْبِهُ مَنْجَنُونًا

وجملة الفعل وفاعله في محل رفع خبر المبتدأ. وكذلك قوله " مُعَذَّبًا " في الشطر الثاني ، أي :

وَمَا صَاحِبُ الحَاجَاتِ إِلَّا يُشْبِهُ مُعَذَّبًا

وبعضهم يقول : " مَنْجَنُونًا " مفعول مطلق لفعل محذوف على تقدير مضاف ، وأن المضاف محـذوف من الأول ، أي :

يَدُورُ دَوَرَانَ مَنْجَنُونٍ

و " يَدُورُ " خبر المبتدأ ، فحذف هو والمصدر وأقيم " مَنْجَنُونٍ " مقام المصدر . و" المَنْجَنُون " هي الدولاب التي يستقى عليها . وقال ابن سيده : المَنْجَنُون أداة الساقية التي تدور ، والأكثر فيها التأنيث .

و " مُعَذَّبًا " ليس اسم مفعول ، بل هو مصدر ميمي بمعنى " التَّعْذِيب " ، فهو أيضا مفعول مطلــق لفعـل محذوف ، وأصله:

وَمَا صَاحِبُ الحَاجَاتِ إِلَّا يُعَذَّبُ مُعَذَّبًا

أي : " تَعْذِيبًا " . فـ " يُعَذَّبُ " خبر المبتدأ ، فحذف وبقي مصدره ، فلا عمل لــ " مَا " في الموضعين .

وقيل : يجوز أن يكون "مَنْجَنُونًا " منصوبا على الحال والخبر محذوف ، أي :

وَمَا الدَّهْرُ مَوْجُودًا إِلَّا مِثْلَ المَنْجَنُونِ

لا يستقر في حالة . وعلى هذا تكون عاملة قبل انتقاض نفيها . وكذا يكون التقدير في الثاني، أي:

وَمَا صَاحِبُ الحَاجَاتِ مَوْجُودًا إِلَّا مُعَذَّبًا

ولا تقدر هنا " مِثْل " لأن الثاني هو الأول .

ومنهم من اختصر الطريق فذكر أن هذا البيت شاذ فلا يقاس عليه [1] .

• "إِيَّاهَا" في مثل "فَإِذَا هُوَ إِيَّاهَا" - المَسْأَلَة الزُّنْبُورِيَّة

وهي الحكاية المشهورة بين الكِسَائِي وسِيبَوَيْه . قالت العرب :

قَدْ كُنْتُ أَظُنُّ أَنَّ العَقْرَبَ أَشَدُّ لَسْعَةً مِنَ الزُّنْبُورِ فَإِذَا هُوَ هِيَ

وقالوا أيضا : " فَإِذَا هُوَ إِيَّاهَا " . وهذا هو الوجه الذي أنكره سِيبَوَيْه لما سأله الكِسَائِي .

ذهب البصريون إلى أنه لا يجوز أن يقال : " فَإِذَا هُوَ إِيَّاهَا " ، ويجب أن يقال : " فَإِذَا هُـــوَ هِـيَ".
واحتجوا بأن قالوا : " إنما قلنا إنه لا يجوز إلا الرفع لأن " هُوَ " مرفوع بالابتداء ، ولا بد للمبتدأ من خـــبر.
فـ " هُوَ " راجع إلى الزُّنْبُور لأنه مذكر، و " هي " راجع إلى العقرب لأنه مؤنث".

وذهب الكوفيون إلى أنه يجوز أن يقال :

كُنْتُ أَظُنُّ أَنَّ العَقْرَبَ أَشَدُّ لَسْعَةً مِنَ الزُّنْبُورِ فَإِذَا هُوَ إِيَّاهَا

ومما ذكر في إعراب " إِيَّاهَا " الآتي:

١- أن " إِيَّاهَا " مفعول به ، والأصل : " فَإِذَا هُوَ يُسَاوِيهَا " أو " فَإِذَا هُوَ يُشَابِهُهَا " ثم حذف الفعل فـانفصل الضمير ، وهذا الوجه **لابن مالك.**

١- أجمعت المراجع الآتية على ما ورد بخصوص " ما بعد إِلَّا " :
* سِيبَوَيْه، الكِتَاب ، المجلد الأول / ٥٧.
* ابن جِنِّي ، اللُّمَع فِي العَرَبِيَّة ، ص ١٢٣.
* ابن عَقِيل ، شَرْح ابن عَقِيل ، حــ ١ / ٣٠١ ، ٣٠٢ ، ٣٠٣ ، ٣٠٤.
* ابن هِشَام : ١- أَوْضَح المَسَالِك ، المجلد الأول / ٢٧٣ ، ٢٧٤، ٢٧٦ ، ٢٧٧.
  ٢- شَرْح شُذُور الذَّهَب ، ص ١٩٢ ، ١٩٣ .
  ٣- شَرْح قَطْر النَّدَى ، ص ١٩٧ ، ١٩٨ ، ١٩٩. ٤- مُغْنِي اللَّبِيب ، حــ١ / ٣٠٣.
* ابن يَعِيش ، شَرْح المُفَصَّل ، حــ١ / ١٠٨.
* أَبُو عَلِيّ الشَّلَوْبِين ، شَرْح المُقَدِّمَة الجُزُولِيَّة الكَبِير ، حــ ٢ / ٨٩٧ ، ٨٩٩.
* الأَنْبَارِي : ١- أَسْرَار العَرَبِيَّة ، ص ١٤٣ ، ١٤٥ . ٢- الإِنْصَاف فِي مَسَائِل الخِلَاف، حــ١، مسألة ١٩ / ١٦٥ ، ١٦٦.
* السُّيُوطي ، هَمْع الهَوَامِع ، حــ ٢/ ١١٠ ، ١١١.
* شَوْقِي ضَيْف ، المَدَارِس النَّحْوِيَّة ، ص ٣٠٣.
* عَبَّاس حَسَن ، النَّحْو الوَافِي ، حــ١ / ٥٩٣ ، ٥٩٤ ، ٥٩٥.
* عَبْد القَادِر البَغْدَادِي ، خِزَانَة الأَدَب ، حــ ٤/ ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٢.

٢- أنه منصوب على الحال من الضمير في الخبر المحذوف ، والأصل : " فَإِذَا هُوَ ثَابِتٌ مِثْلَهَا " ثم حذف المضاف فانفصل الضمير وانتصب في اللفظ على الحال على سبيل النيابة. قاله ابن الحَاجِب في " أَمَالِيه " ، وهو وجه غريب .

٣- أنه مفعول مطلق ، والأصل : " فَإِذَا هُوَ يَلْسَعُ لَسْعَتَهَا " ثم حذف الفعل ، ثم حذف المضاف . نقله الشَّلَوْبِين في " حَوَاشِي المُفَصَّل " عن الأَعْلَم [1] [2] . فالشَّلَوْبِين ذهب مذهب الكوفيين في اللفظ ، واختار رأي الأَعْلَم الشَّنْتَمَرِي في الإعراب.

ويقول ابن هِشَام في " المُغْنِي " :

" وأما سؤال الكِسَائي فجوابه ما قاله سِيبَوَيْه ، وهو : " فَإِذَا هُوَ هِيَ " هذا هو وجه الكلام ، مثل: ﴿ فَإِذَا هِيَ بَيْضَاءُ ﴾ [3] ، و " فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى " [4] . وأما " فَإِذَا هُوَ إِيَّاهَا " إن ثبت فخارج عن القياس واستعمال الفصحاء ، كالجزم بِلَنْ والنصب بِلَمْ والجر بِلَعَلَّ . وسِيبَوَيْه وأصحابه لا يلتفتون إلى مثل ذلك ، وإن تكلم بعض العرب به " [5] .

وأنا أقول : " القول ما قاله سِيبَوَيْه ، وأنطق به . ولا داعي للخلاف والجدال طالما ورد الرفع في أمثلة كثيرة من هذا النحو في القرآن الكريم. كما أن عملية التقدير والحذف بالنسبة إلى النصب في الوجوه الإعرابية المختلفة عملية فيها الكثير من الظلم والجور، بالإضافة إلى التصنع والتكلف . والأفضل الحكم على ما هو موجود وظاهر سيما وأنه صحيح وواضح " .

• " مَا خَلَا " الاسْتِثْنَائِيَّة

أما بالنسبة إلى " مَا خَلَا " الاستثنائية فقد اختار أَبُو عَلِيٍّ الشَّلَوْبِين رأي ابن خَرُوف في أن " مَا خَلَا " الاستثنائية موضعها نصب على الاستثناء لا حال كما ذهب السِّيرَافِي [6].

١- الأَعْلَم الشَّنْتَمَرِي (٤١٠ – ٤٧٦ هـ) ، يُوسُف بن سُلَيْمَان بن عِيسَى الشَّنْتَمَرِي الأَنْدَلُسِي ، أبو الحَجَّاج المعروف بالأعلم.
* الزِّرِكْلِي ، الأَعْلَام ، الطبعة السادسة.
٢- شَوْقِي ضَيْف ، المَدَارِس النَّحْوِيَّة ، ص ٣٠٣.
٣- من سورة " الأَعْرَاف " ٧/ ١٠٨ : ﴿ وَنَزَعَ يَدَهُ فَإِذَا هِيَ بَيْضَاءُ لِلنَّاظِرِينَ ﴾ .
٤- من سورة " طه " ٢٠ / ٢٠ : ﴿ فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى ﴾ .
٥- ما ذكرته حول قضية " إِيَّاهَا " في المسألة الزنبورية ، ورد مكررا – في الغالب – في :
* ابن هِشَام ، مُغْنِي اللَّبِيب ، جـ ١/ ٨٨ ، ٩١ ، ٩٢.
* الأَنْبَارِي ، الإِنْصَاف فِي مَسَائِل الخِلَاف ، جـ ٢ / ٧٠٢ ، ٧٠٤.
٦- شَوْقِي ضَيْف ، المَدَارِس النَّحْوِيَّة ، ص ٣٠٣.

معظم المراجع النحوية تجمع على أن المصدر المؤول من " مَا " المصدرية و " خَلَا " الفعلية في محـل نصب . ولكن الخلاف يدور حول :

أ- هل النصب على الظرفية الزمانية ؟ ب- هل النصب على الحال ؟ جـ- هل النصب على الاستثناء؟.

يقول محقق " أَوْضَح المَسَالِك " مُحَمَّد مُحْيِي الدِّين عَبْد الحَمِيد :

" في موضع " مَا خَلَا زَيْدًا " من الإعراب ثلاثة وجوه :

* أما الأول فحاصله أن " مَا " المصدرية ومدخولها في تأويل مصـــدر منصــوب علــى الظرفيــة الزمانية. وأصله مضاف إليه للفظ " وَقْت " فحذف المضاف وأقيم المضاف إليه مقامه . فتقديـــر : " قَامَ القَوْمُ مَا خَلَا زَيْدًا " :

قَامَ القَوْمُ وَقْتَ مُجَاوَزَتِهِمْ زَيْدًا

* والثاني : أن " مَا " وما دخلت عليه في تأويل مصدر يراد به اسم الفاعل ، وهو حال من المستثنى منه. فتقدير قولك : " قَامَ القَوْمُ مَا خَلَا زَيْدًا " :

قَامَ القَوْمُ مُجَاوَزَتَهُمْ زَيْدًا

أي : " مُجَاوِزِينَ زَيْدًا " كما قدرت المصدر الصريح حين وقع حالا باسم الفاعل ، نحو قولك :

جَاءَ زَيْدٌ رَكْضًا

أي : " رَاكِضًا " . وهذا تقدير أَبِي سَعِيد السِّيرَافِي.

* والثالث : أن " مَا خَلَا زَيْدًا " منصوب على الاستثناء ، مثل انتصاب " غَيْرَ " في قولك :

قَامَ القَوْمُ غَيْرَ زَيْدٍ

وهذا تقدير ابن خَرُوف.

قال المحققون : والذي ينبغي اختياره هو الرأي الأول ، وذلك لأن " مَا خَلَا " في تأويل المصدر عنـد الجميع ، والمصدر ينوب مناب ظرف الزمان بكثرة ، كقولك :

" أَزُورُكَ طُلُوعَ الشَّمْسِ " و " أَجِيئُكَ قُدُومَ الحَاجِّ "

فأما مجيء الحال مصدرا فيحتاج إلى التأويل ، على أن بعض النحاة ذكر أن مجيء المصدر حالا إنما يكون في المصدر الصريح ، فأما المصدر المؤول فليس له ذلك الحكم . وأما النصب على الاستثناء ففيه من التكلف ما لا يُجْتَرَى على ارتكابه [1] .

****

* **وَلأَبِي عَلِيٍّ الشَّلَوْبِين آراء كثيرة انفرد بها ، من ذلك : أن " إِذْ " في مثل : " فَبَيْنَمَا العُسْرُ إِذْ دَارَتْ مَيَاسِيرُ " ظرف زمان وعاملها محذوف يدل عليه الكلام [2] . فهي مضافة إلى الجملة ، فلا يعمل فيها الفعل ولا في " بَيْنَا " و " بَيْنَمَا " لأن المضاف إليه لا يعمل في المضاف ولا فيما قبله ، وإنما عاملها محذوف يدل عليه الكلام ، و " إِذْ " بدل منهما .**

وعلى القول بالظرفية قال ابن جِنِّي : " عاملها الفعل الذي بعدها لأنها غير مضافة إليه ، وعامل "بَيْنَا" و "بَيْنَمَا" محذوف يفسره الفعل المذكور " .

أما سِيبَوَيْه فقد نص على أن تكون " إِذْ " الواقعة بعد "بَيْنَا" أو "بَيْنَمَا" للمفاجأة ، كقوله :

اسْتَقْدِرِ اللهَ خَيْرًا وَارْضَيَنَّ بِــــه
فَبَيْنَمَا العُسْرُ إِذْ دَارَتْ مَيَاسِيرُ [3]
[البسيط]

* **وكان أَبُو عَلِيٍّ الشَّلَوْبِين يذهب إلى أن " عُيُونًا " في مثل : " وَفَجَّرْنَا الأَرْضَ عُيُونًا " [4] ليست تمييزا ، وإنما هي حال [5] .**

يقول السُّيُوطِي في باب " التَّمْيِيز " :

" تمييز الجملة ما ينتصب عن تمام الكلام ، فتارة يكون منقولا من فاعل ، نحو : " طَابَ زَيْدٌ نَفْسًا " و " اشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا " [6] . والأصل : " طَابَتْ نَفْسُ زَيْدٍ " و " اشْتَعَلَ شَيْبُ الرَّأْسِ " . وتارة من المبتدأ ، نحو : " أَنَا أَكْثَرُ مِنْكَ مَالًا " . والأصل : " مَالِي أَكْثَرُ مِنْ مَالِكَ " . وتارة من المفعول ، نحو: " وَفَجَّرْنَا الأَرْضَ عُيُونًا " . والأصل : " فَجَّرْنَا عُيُونَ الأَرْضِ ". هذا مذهب المتأخرين ، وبه قال **ابن عُصْفُور وابن مَالِك.**

١- ابن هِشَام، أَوْضَح المَسَالِك ، المجلد الثاني / ٢٩٢.
٢- شَوْقِي ضَيْف ، المَدَارِس النَّحْوِيَّة ، ص ٣٠٣.
* السُّيُوطِي ، هَمْع الهَوَامِع ، حـ ٣ / ١٧١.
٣- ابن هِشَام ، مُغْنِي اللَّبِيب ، حـ ١ / ٨٣.
٤- من سورة " القَمَر " ٥٤ / ١٢.
٥- شَوْقِي ضَيْف ، المَدَارِس النَّحْوِيَّة ، ص ٣٠٣.
٦- من سورة " مَرْيَم " ١٩ / ٤.

وقال الشَّلَوْبِين :

" " عُيُونًا " في الآية نصب على الحال المقدرة لا التمييز ، ولم يثبت كون التمييز منقولا من المفعول ، فينبغي ألا يقال به " .

وقال ابن أَبِي الرَّبِيع :

" " عُيُونًا " نصب على البدل من الأرض ، وحذف الضمير ، أي : " عُيُونَـهَا " . أو على إسقاط حرف الجر ، أي : " بِعُيُونٍ " " (١) .

* كما ذهب الشَّلَوْبِين إلى أن " لَوْ " لا تفيد الامتناع بوجه (٢) .

يقول ابن هِشَام :

" زعم الشَّلَوْبِين أنها لا تدل على امتناع الشرط ، ولا على امتناع الجواب ، بل هي لمجرد الربط ، أي : ربط الجواب بالشرط دلالة على التعليق في الماضي ، كما دلت " إِنْ " على التعليق في المستقبل، ولم تدل بالإجماع على امتناع ولا ثبوت . وتبعه على هذا القول ابن هِشَام الخَضْرَاوِي.

وهذا الذي قالاه كإنكار الضروريات ، إذ فهم الامتناع منها كالبديهي . فإن كل من سمع " لَوْ فَعَل " فهم عدم وقوع الفعل من غير تردد ، ولهذا يصح في كل موضع استعملت فيه أن تعقبه بحرف الاستدراك داخلا على فعل الشرط منفيا لفظا أو معنى ، تقول :

لَوْ جَاءَنِي أَكْرَمْتُهُ ، وَلَكِنَّهُ لَمْ يَجِئْ " (٣)

ويقول السُّيُوطِي :

" قال سِيبَوَيْهِ : هي حرف لما كان سيقع لوقوع غيره " أي : أنها تقتضي فعلا ماضيا ، كأنه يتوقع ثبوته لثبوت غيره ، والمتوقع غير واقع ، فكأنه قال : حرف يقتضي فعلا امتنع لامتناع ما كان يثبت لثبوته.

وقال المُعْرِبُون :

" هي حرف امتناع لامتناع " ، أي : تدل على امتناع الشيء لامتناع غيره " (٤) .

١- السُّيُوطِي ، هَمْع الهَوَامِع ، جـ ٤ / ٦٨.

٢- شَوْقِي ضَيْف ، المَدَارِس النَّحْوِيَّة ، ص ٣٠٣.

٣- ابن هِشَام ، مُغْنِي اللَّبِيب ، جـ ١ / ٢٥٦ .

* السُّيُوطِي ، هَمْع الهَوَامِع ، جـ ٤/ ٣٤٥ ، ٣٤٦.

٤- السُّيُوطِي ، هَمْع الهَوَامِع ، جـ ٤ / ٣٤٣.

* وكان أبُو عَليّ الشَّلَوْبِين يرى أن الجملة المفسرة محلها محل الجملة التي تفسرها لأنها بدل منها [1] .

ولقد ورد في "التَّوْطِئَة" ما يلي :

" فها هو السُّيُوطي في ".هَمْع الهَوَامِع " في معرض حديثه عن الجمل ومحلها ، يقول :

" والقول بأن المفسرة لا محل لها ، وهو المشهور . وقال الشَّلَوْبيني : وإنه ليس على ظاهره ، والتحقيق أنها على حسب ما كانت تفسيرا له . فإن كان المفسر له موضع فكذلك هي وإلا فلا .

ومما له موضع قوله تعالى في سورة " المَائِدَة " ٥/ ٩ :

﴿وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ لَهُمْ مَغْفِرَةٌ وَأَجْرٌ عَظِيمٌ﴾

فقوله : " لَهُمْ مَغْفِرَةٌ " في موضع نصب لأنه تفسير للموعود به . ولو صرح بالموعود به لكان منصوبا.

وكذلك : " إِنَّا كُلَّ شَيْءٍ خَلَقْنَاهُ بِقَدَرٍ " [2]. فـ " خَلَقْنَاهُ " فسر عاملاً في " كُلَّ شَيْءٍ " وله موضع كما للمفسر لأنه خبر . وهذا الذي قاله الشَّلَوْبيني هو المختار عندي " [3] .

يقول ابن هِشَام :

" قولنا إن الجملة المفسرة لا محل لها خالف فيه الشَّلَوْبين ، فزعم أنها بحسب ما تفسره ، فهي في نحو :

زَيْدًا ضَرَبْتُهُ

لا محل لها . وفي نحو :

إِنَّا كُلَّ شَيْءٍ خَلَقْنَاهُ بِقَدَرٍ

في محل رفع [4] .

على اعتبار أن الجملة الفعلية التفسيرية " ضَرَبْتُهُ " مفسرة للجملة المضمرة الابتدائية "ضَرَبْتُ زَيْدًا " ، والجملة الابتدائية لا محل لها من الإعراب . كما أن الجملة الفعلية التفسيرية " خَلَقْنَاهُ " مفسرة للجملة المضمرة : " إِنَّا خَلَقْنَا كُلَّ شَيْءٍ " الواقعة في محل رفع خبر " إِنَّ " .

١- شَوْقي ضَيف ، المَدَارِس النَّحْوِيَّة ، ص ٣٠٣.

٢- من سورة " القَمَر " ٥٤ / ٤٩.

٣- الشَّلَوْبيني ، التَّوْطِئَة ، ص ٢٦ – ٢٧.

* " مُحَمَّد عَلِيّ " الدُّرَّة ، تَفْسِير القُرْآن الكَرِيم وَإِعْرَابُهُ وَبَيَانُهُ ، المجلد الثالث / ٢٢٩: الجملة الاسمية "لَهُمْ مَغْفِرَةٌ" مستأنفة على المعتمد ، مبينة للمفعول الثاني المحذوف (المفعول الثاني محذوف لدلالة الجملة الاسمية عليه ، وقيل : الجملة الاسمية هي المفعول الثاني ، والأول أقوى).

* السُّيُوطي ، هَمْع الهَوَامِع ، جـ ٤ / ٥٦ – ٥٧ : وعليه تكون الجملة المفسرة عطف بيان أو بدلا .

٤- ابن هِشَام ، مُغْني اللَّبِيب ، جـ٢ / ٤٠٢ – ٤٠٣.

إلى غير ذلك من الآراء التي تبناها أَبُو عَلِيٍّ الشَّلَوْبِين ، والتي نراها منتشرة في ثنايا معظم المراجع النحوية ، مما يوضح مدى مشاركته في نهضة المدرسة الأندلسية النحوية التي أخذت مكانها الراسخ بجانب المدارس النحوية المعاصرة.

وَختاما ، يعتبر الأستاذ أَبُو عَلِيٍّ الشَّلَوْبِين رأس نحاة الأندلس في أواخر القرن السادس الهجري حتى منتصف القرن السابع ، حيث ظل يتصدر المجالس يعلم ويثقف ، ويشارك ويساهم إلى أن وافاه الأجل المحتوم.

وها هو **ابن مَكْتُوم** يقول :

إِنَّ الشَّلَوْبِينَ أَبَا عَلِيِّ ... أُسْتَاذُ كُلِّ عَالِمٍ نَحْوِيِّ
عَلَّامَةٌ فِي فَنِّهِ إِمَامُ ... وَقَدْرُهُ فِي النَّحْوِ لَا يُرَامُ
قَدْ شَهِدَتْ بِفَضْلِهِ الدَّفَاتِرُ ... وَاعْتَرَفَتْ بِنُبْلِهِ الأَكَابِرُ
فَرَحْمَةُ اللهِ مَعَ السَّلَامِ ... عَلَيْهِ مِنْ عَلَّامَةٍ إِمَامِ
مَا مُلِئَتْ بِعِلْمِهِ الطُّرُوسُ ... وَابْتَهَجَتْ بِذِكْرِهِ النُّفُوسُ (١)

[الرَّجز]

﴿رَبَّنَا آمَنَّا فَاغْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَا وَأَنْتَ خَيْرُ الرَّاحِمِينَ﴾

صدق الله العظيم

١- القفطي ، إِنْبَاه الرُّوَاة عَلَى أَنْبَاه النُّحَاة ، جـ ٢/ ٣٣٤ ، ٣٣٥.

المَرَاجِع

١- ابن جِنّي، أبو الفَتْح ، عُثْمَان بن جِنّي (ت ٣٩٢ هـ): اللُّمَع في العَرَبِيَّة ، تقديم وتحقيق وتعليق حُسَيْن مُحَمَّد مُحَمَّد شَرَف، الطبعة الأولى ، القاهرة ، عالم الكتب ، ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩ م.

٢- ابن حَزْم الأندلسي ، أبو مُحَمَّد ، عَلِيّ بن أَحْمَد (٣٨٤ - ٤٥٦هـ) : جَمْهَرَة أَنْسَاب العَرَب ، مراجعة وضبط لجنة من العلماء ، الطبعة الأولى ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٤٠٣ هـ-١٩٨٣م .

٣- ابن خَلِّكَان، أبو العَبَّاس ، أَحْمَد بن مُحَمَّد (٦٠٨ - ٦٨١ هـ): وَفَيَات الأَعْيَان وَأَنْبَاء أَبْنَاء الزَّمَان، تحقيق إِحْسَان عَبَّاس، المجلد الثالث، بيروت، دار الثقافة، ١٩٧٠م.

٤- ابن الزُّبَيْر، أبو جَعْفَر، أَحْمَد بن إِبْرَاهِيم (٦٢٧ - ٧٠٨ هـ): صِلَة الصِّلَة، القسم الأخير، بيروت، مكتبة خياط ، ١٩٣٧م.

٥- ابن سَعِيد المَغْرِبِي، أبو الحَسَن، عَلِيّ بن مُوسَى (٦١٠ - ٦٨٥ هـ): اخْتِصَار القِدْح المُعَلَّى في التَّارِيخ المُحَلَّى، تحقيق إِبْرَاهِيم الأَبْيَارِي، القاهرة، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، ١٩٥٩م.

٦- ابن سَعِيد المَغْرِبِي ، أبو الحَسَن ، عَلِيّ بن مُوسَى (٦١٠ - ٦٨٥ هـ): المُغْرِب في حُلَى المَغْرِب، حققه وعلق عليه شَوْقِي ضَيْف، الطبعة الثالثة ، الجزء الثاني ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٥م.

٧- ابن عَبْد المَلِك الأَنْصَارِي المَرَّاكُشِي، أبو عَبْد الله ، مُحَمَّد بن مُحَمَّد (٦٣٤ - ٧٠٣ هـ): الذَّيْل وَالتَّكْمِلَة، تحقيق إِحْسَان عَبَّاس، القسم الثاني، بيروت، دار الثقافة ، ١٩٦٥ م.

٨- ابن عُصْفُور ، أبو الحَسَن ، عَلِيّ بن مُؤْمِن (٥٩٧ - ٦٦٩ هـ): المُثُل عَلَى كِتَاب المُقَرَّب في النَّحْو ، تحقيق وشرح فَتْحِيَّة صَلاح، الطبعة الأولى ، المجلد الأول ، الرياض، مطابع الفرزدق ، ١٩٨٧م.

٩- ابن عُقَيل ، عَبْد الله بن عُقَيل (٦٩٨ - ٧٦٩ هـ): شَرْح ابن عُقَيل عَلَى أَلْفِيَّة ابن مَالِك، تحقيق مُحَمَّد مُحْيِي الدِّين عَبْد الحَمِيد، الطبعة الرابعة عشرة، الجزء الأول والثاني ، دار اللغات ، ١٣٨٤ هـ - ١٩٦٤ م.

١٠- ابن العِمَاد الحَنْبَلِي ، أبو الفَلاح ، عَبْد الحَيّ بن أَحْمَد (١٠٣٢ - ١٠٨٩ هـ): شَذَرَات الذَّهَب في أَخْبَار مَنْ ذَهَب ، تحقيق مَحْمُود الأَرْنَاؤُوط ، الطبعة الأولى ، المجلد السابع ، دار ابن كثير ، دمشق- بيروت، ١٤١٢ هـ - ١٩٩١م.

١١- ابن فَرْحُون، إِبْرَاهِيم بن عَلِيّ (٧٩٩ هـ): الدِّيبَاج المُذْهَب في مَعْرِفَة أَعْيَان عُلَمَاء المَذْهَب، الطبعة الأولى ، مصر ، ١٣٥١ هـ.

١٢- ابن كثير ، أبو الفداء ، اسماعيل بن عمر الحافظ (٧٠١ – ٧٧٤ هـ) : البداية والنهاية ، ضبط وتصحيح وتذييل وشرح هيئة بإشراف الناشر ، الطبعة الثانية ، الجزء الثالث عشر ، بيروت، مكتبة المعارف ، ١٤١١ هـ – ١٩٩٠م.

١٣- ابن هشام، أبو محمد، عبد الله بن يوسف (٧٠٨ – ٧٦١ هـ): أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، المجلد الأول والثاني ، بيروت ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع (دون تاريخ).

١٤- ابن هشام ، شرح شذور الذهب، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الفكر (دون ذكر البلد والتاريخ).

١٥- ابن هشام، شرح قطر الندى وبل الصدى ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. دار الفكر العربي (دون ذكر البلد والتاريخ).

١٦- ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الجزء الأول والثاني ، القاهرة ، مطبعة المدني (دون تاريخ).

١٧- ابن يعيش ، يعيش بن علي (٥٥٦ – ٦٤٣ هـ): شرح المفصل ، الجزء الثامن ، بيروت – عالم الكتب ، القاهرة – مكتبة المتنبي (دون تاريخ).

١٨- الأزهري ، خالد بن عبد الله (٨٣٨ – ٩٠٥ هـ): شرح التصريح على التوضيح لألفية ابن مالك، الطبعة الثانية ، الجزء الأول ، مصر ، المطبعة الأزهرية ، ١٣٢٥ هـ.

١٩- الأنباري، أبو البركات، عبد الرحمن بن محمد (٥١٣ – ٥٧٧ هـ) : أسرار العربية ، تحقيق محمد بهجة البيطار ، دمشق، مطبعة الترقي ، ١٣٧٧ هـ – ١٩٥٧ م.

٢٠- الأنباري ، الإنصاف في مسائل الخلاف ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الجزء الأول والثاني ، ١٩٨٢ م.

٢١- الحاج خليفة ، مصطفى بن عبد الله (١٠١٧ – ١٠٦٧ هـ) : كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون ، تصحيح وتعليق وترتيب محمد شرف الدين بالتقايا ورفعت بيلكه ، المجلد الثاني ، بغداد، مكتبة المثنى.

٢٢- الحميري (ابن عبد المنعم) ، أبو عبد الله ، محمد بن محمد (٩٠٠ هـ) : الروض المعطار في خبر الأقطار، تحقيق إحسان عباس ، الطبعة الثانية ، بيروت ، مكتبة لبنان ، ١٩٨٤ م.

٢٣- الحميري (ابن عبد المنعم) ، صفة جزيرة الأندلس، منتخبة من كتاب الروض المعطار ، جمعه سنة ٨٦٦ هـ، تصحيح وتعليق إ . لافي بروفنصال.

٢٤- الذهبي ، محمد بن أحمد (٧٤٨ هـ – ١٣٧٤ م): سير أعلام النبلاء ، تحقيق بشار عواد معروف، ومحيي هلال السرحان، الطبعة الأولى ، الجزء الثالث والعشرون ، بيروت ، مؤسسة الرسالة، ١٤٠٥ هـ – ١٩٨٥م.

٢٥- الزِّرِكْلي ، أبو الغَيْث ، خَيْر الدِّين بن مَحْمُود (١٣١٠ هـ- ١٣٩٦ هـ / ١٨٩٣ م - ١٩٧٦م): الأعْلام ، الطبعة السادسة ، بيروت ، دار العلم للملايين. ١٩٨٤م.

٢٦- سِيبَوَيْه ، أبو بِشْر ، عَمْرو بن عُثْمَان (ت ١٨٠ هـ) : الكِتَاب ، تحقيق وشرح عَبْد السَّلام مُحَمَّد هَارُون ، الطبعة السادسة ، المجلد الأول والثاني والثالث والرابع ، بيروت ، عالم الكتب ، ١٣٨٥ هـ - ١٩٦٦ م.

٢٧- السُّيُوطي، جَلال الدِّين ، عَبْد الرَّحْمَن (٨٤٩ - ٩١١ هـ) : الأشْبَاه وَالنَّظَائِر ، الطبعة الأولى ، الجزء الثاني ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٤م.

٢٨- السُّيُوطي ، بُغْيَة الوُعَاة فِي طَبَقَات اللُّغَوِيِّين وَالنُّحَاة ، تحقيق مُحَمَّد أبو الفَضْل إِبْرَاهِيم ، الطبعة الثانية ، المجلد الثاني، دار الفكر ، ١٣٩٩ هـ- ١٩٧٩ م.

٢٩- السُّيُوطي، هَمْع الهَوَامِع، تحقيق وشرح عَبْد السَّلَام مُحَمَّد هَارُون ، وعَبْد العَال سَالِم مُكَرَّم، الجزء الأول، الكويت ، دار البحوث العلمية ، ١٣٩٤ هـ- ١٩٧٥ م. الجزء الثالث، ١٣٩٧ هـ -١٩٧٧م. الجزء الرابع ، ١٣٩٩ هـ- ١٩٧٩.

٣٠- الشَّلَوْبِين ، أبو عَلِيّ، عُمَر بن مُحَمَّد (٥٦٢ - ٦٤٥ هـ) : التَّوْطِئَة ، دراسة وتحقيق يُوسُف أَحْمَد المُطَوّع ، القاهرة ، دار التراث العربي للطباعة والنشر ، ١٣٩٣ هـ- ١٩٧٣م.

٣١- الشَّلَوْبِين ، شَرْح المُقَدِّمَة الجُزُولِيَّة الكَبِير ، دراسة وتحقيق تُرْكِي بن سَهْو بن نَزَّال العُتَيْبِي ، الطبعة الثانية ، الجزء الأول ، بيروت ، مؤسسة الرسالة ، ١٤١٤ هـ - ١٩٩٤ م.

٣٢- شَوْقِي ضَيْف ، المَدَارِس النَّحْوِيَّة ، الطبعة الثانية ، مصر ، دار المعارف ، ١٩٦٨ م.

٣٣- عَبَّاس حَسَن ، النَّحْو الوَافِي ، الطبعة الخامسة ، الجزء الأول ، مصر ، دار المعارف ، ١٩٧٥م.

٣٤- عَبْد العَزِيز عَتِيق، عِلْم العَرُوض وَالقَافِيَة، الطبعة الثانية ، بيروت ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٦٩ م.

٣٥- عَبْد القَادِر رَحِيم الهِيتي ، خَصَائِص مَذْهَب الأَنْدَلُس النَّحْوِي خِلَال القَرْن السَّابِع الهِجْرِي ، بغداد - الأعظمية ، دار القادسية للطباعة ، ١٣٩٥ هـ - ١٩٧٥ م.

٣٦- عَلِيّ الجَارِم وَمُصْطَفَى أَمِين ، النَّحْو الوَاضِح لِلْمَدَارِس الثَّانَوِيَّة ، الطبعة الثانية عشرة ، الجزء الثاني ، مصر ، دار المعارف ، ١٣٧١ هـ - ١٩٥٢ م.

٣٧- القِفْطِي ، أبو الحَسَن ، عَلِيّ بن يُوسُف (٥٦٨ - ٦٤٦ هـ): إِنْبَاه الرُّوَاة عَلَى أَنْبَاه النُّحَاة ، تحقيق مُحَمَّد أبو الفَضْل إِبْرَاهِيم ، الطبعة الأولى ، الجزء الثاني ، القاهرة ، مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٣٧١ هـ - ١٩٥٢م.

٣٨- القَلْقَشَنْدِي ، أَحْمَد بن عَلِيّ (٧٥٦ - ٨٢١ هـ): صُبْح الأَعْشَى فِي صِنَاعَة الإِنْشَا ، شرح وتعليق نَبِيل خَالِد الخَطِيب ، الطبعة الأولى ، الجزء الخامس ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧م.

٣٩- المَقَّرِي، أبو العَبَّاس ، أَحْمَد بن مُحَمَّد (٩٩٢؟ - ١٠٤١ هـ): نَفْح الطِّيب مِنْ غُصْن الأَنْدَلُس الرَّطِيب ، شرح وضبط وتعليق مُرْيَم قاسم طَوِيل ويُوسُف عَلِيّ طَوِيل ، الطبعة الأولى ، الجزء الخامس ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٤١٥ هـ- ١٩٩٥م.
٤٠- الهَرَوِي ، أبو الحَسَن ، عَلِيّ بن مُحَمَّد (٣٧٠ - ٤١٥ هـ) : الأَزْهِيَة فِي عِلْم الحُرُوف ، تحقيق عَبْد المُعِين المَلُّوحِي، دمشق ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، ١٣٩١ هـ - ١٩٧١ م.
٤١- يَاقُوت الحَمَوِي ، أبو عَبْد الله (٥٧٤ - ٦٢٦ هـ): مُعْجَم البُلْدَان ، تحقيق فَرِيد عَبْد العَزِيز الجُنْدِي، الطبعة الأولى ، الجزء الأول والثالث ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٤١٠ هـ- ١٩٩٠م.

المتابعات

* المؤتمر

مؤتمر الفصحى والنحو
رأى ورؤية

د. يحيى فرغل *

افتتح كل من د. حامد طاهر[1] ود. على أبو المكارم[2] ود. محمد الطويل[3] فى الخامس والعشرين من فبراير ٢٠٠١م - مؤتمر (الفصحى والنحو فى ظل المتغيرات المعاصرة) بدار العلوم؛ برئاسة د. على أبو المكارم، ود. محمد الطويل، شارك فى المؤتمر كوكبة من العلماء والباحثين من مصر والسعودية والكويت، وألقى فيه اثنان وعشرون بحثاً دارت حول محاور متعددة.

---

* مدرس علم اللغة بكلية بنات عين شمس.

(١) نائب رئيس جامعة القاهرة .

(٢) عميد كلية دار العلوم.

(٣) رئيس قسم النحو والصرف والعروض بدار العلوم.

ضم المحور الأول (النحو والدلالة) ثلاثة أبحاث في جلسة ــ رأسها الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، وعقب عليها الدكتور أحمد عفيفي، وترجع بدايات ربط النحو بالدلالة إلى الخليل وسيبويه؛ حيث وقف سيبويه في الكتاب علي الكلام المستقيم الحسن، المستقيم القبيح؛ ويقصد بالأول ما يراعي فيه نظام النحو مع تأديته لمعنى.

أما الثاني فهو الكلام الذى يسير وفقاً لقواعد النحو ولا يؤدى معنى، يأتى بعد هذا دور ابن جنى الذى يُعرف باب القول على الإعراب بأنه الإبانة عند المعانى فى كتابه الخصائص.

وتأخذ هذه الظاهرة أجلى صورها عند عبد القاهر الجرجانى فى دلائل الإعجاز عندما تكلم عن النظم وأنه توخى معانى النحو.

وربط الدكتور عبد الحليم عبد الله بين جهود علمائنا المتقدمين وجهود اللغويين المحدثين في هذا المجال؛ فوقف على آراء الدكتور إبراهيم أنيس الذى يرى الدكتور إبراهيم مصطفى وأن الحركات التى تظهر على أواخر الكلمات لم تكن (أبداً) قبل عمل النحويين دالة عند العرب على وظائف نحوية كالفاعلية والمفعولية وغيرها، كما لم تكن لها أية قيمة دلالية فى الجملة.

ويقرر الدكتور تمام حسان ــ كما ذكر الباحث ــ أن علاقات الإعراب إنما هى مجرد قرائن على وظائف نحوية، هذه القرائن تتضافر حتى تعمل على إيصال المعنى داخل نظام متكامل من العلاقات الرأسية الأفقية.

واتجه الدكتور محمد عبد الله جبر نحو بعض التأويلات النحوية التى يرى إمكانات التخلص منها با لنظر إلى جميع المعانى المحتملة لمواضع التأويل، كما فى قوله تعالى: ﴿اقرأ باسم ربك﴾ حيث تأول النحويون وأصحاب المعاجم اقتران معمول (اقرأ) بالباء، ويرى الباحث أن تفسير الفعل (بالجهر) لا يلجئنا إلى التأويل أو القول بزيادة الباء، أو تضمين الفعل معنى آخر لتسويغ الباء.

ثم هدف الدكتور عبد السلام حامد فى بحثه (تقسيم المعنى عند النحاة القدماء) إلى محاولة تقديم إضافة فى مجال تفسير مصطلح (المعنى)، وكذلك محاولة الإفادة من وجهة نظر النحاة القدماء فى المعنى لتقديم رؤى نحوية دلالية مثمرة.

واشتمل المحور الثانى : (المناهج النحوية الحديثة) على عدة أبحاث سيقت فى جلسة رأسها تمام حسان وعقب عليها الدكتور محمد حسن عبد العزيز، أول هذه الأبحاث: (الفصحى فى مواجهة تحديات العولمة) للدكتور عوض بن محمد القوزي ممثلاً للملكة العربية السعودية، ويرى الباحث أن ما صلح تطبيقه من مناهج لغوية فى الغرب، ليس من اللازم أن يصلح تطبيقه حرفيا على لغتنا وتراثنا؛ فلغتنا العربية تختلف عن كثير من لغات العالم فى خصائصها وارتباطها بغايات معينة، ولا يصلح أن تنطبق عليها مقولة الوصفيين بأن (اللغة تدرس فى ذاتها ومن أجل ذاتها).

وركز الدكتور مصطفى عبد العليم فى بحثه (الاتجاه النصى فى النحو القرآنى) على استخلاص أسس الاتجاه النصى لنحو القرآن الكريم، وأهم الموضوعات النحوية التى يعالجها هذا الاتجاه.

واتجهت الدكتورة حسنة عبد الحكيم فى بحثها (الجملة العربية فى الكتابات العلمية) إلى دراسة الظواهر الأسلوبية غير الفصيحة التى يكثر استعمالها نحو طول الجملة وترهلها، وتراكم الإضافات، وإقحام بعض الأدوات التى تزيد المعنى غموضاً، وخرجت بهذه النتائج وغيرها؛ من خلال بعض النصوص التى وقفت على تحليلها.

ثم ربط الدكتور طه الجندى فى بحثه (ملامح الاتجاه التحويلى فى الدرس العربى) بين الدرسين: العربى القديم، والتحويلى المعاصر؛ فهناك كثير من نقاط الالتقاء ـــ، وذلك مثل: مفهوم السليقة اللغوية، أو الكفاية اللغوية، ومفهوم التحويل، وفكرة الأصل والفرع، ومفهوم الزيادة، والإقحام، والحذف، وكلها مواضع قدمها النحو التحويلى بصورة قريبة مما قدمها به النحو العربى.

وجاءت أبحاث المحور الثالث (دراسة النص الأدبى دراسة لغوية) فى جلسة رأسها الدكتور على أبو المكارم وعقب عليها الدكتور شعبان صلاح.

افتتحها الدكتور محمد خضير ببحثه (الظواهر النحوية فى شرح حماسة أبى تمام للشَّنْتَمَرى)، وركز الباحث على ظواهر نحوية محددة هى: المنصوبات، والتعدد، والتوابع، والإضمار، والحذف، والإضافة؛ فيعرض ما جاء من آراء للأعلم للشَّنْتَمَرى فى هذه الظواهر على أقوال النحاة، لمعرفة تفرده أو اتفاقه معهم.

ومحاولة الوقوف على مذهبه النحوى من خلال تلك الآراء.

وترى الدكتورة عزة أبو النجا أن تحليل النصوص الأدبية يتطلب الولوج إلى قلب النص الأدبى من الناحية اللغوية الخاصة، فبدون أن نفض مغاليق النص الدلالية، والنحوية، والصرفية، يصبح تحليله فنيا غير ممكن إن لم يكن مستحيلا. خاصة وأن مستويات التحليل الفنى نفسه تتعدد؛ فمن المستوى البلاغى اليسير، حيث المجازات المختلفة والاستعارات والكنايات، وما تضمه علوم البلاغة، إلى المستوى الأسلوبى الخالص، إلى المستوى البنيوى، وغيرها من مستويات التحليل الفنى.

ثم طوّفت الدكتورة صفاء بغدادى حول التحليل اللغوى والبلاغى لسورة (الدخان) وبينت أثر ذلك فى التفسير وتخص الباحثة فى بحثها الآيات التى تتعلق بالإفناء والإعادة للخلق، فهذه الآيات مشحونة بالألفاظ التى تحوى معانى متعددة متجددة فى معناها ومبناها.

وفى جلسة رأسها الدكتور محمود فهمى حجازى وعقب عليها الدكتور صلاح رواى، استكملت الأبحاث التى تتصل بدراسة النص الأدبى دراسة لغوية، فوقف الدكتور أحمد عفيفى على أشكال الترابط النصى ووسائله؛ فهناك الترابط الوصفى، وهو أقرب إلى ظاهر النص، ويرتبط بالدلالة النحوية التى تعنى بكيفة انتفاع المتلقى بالأنماط والتتابعات الشكلية فى استعمال المعرفة والمعنى.

وهناك الترابط المفهومى، وهو أقرب إلى تلك الروابط التضمنية، ويتصل هذا النوع بالنحو الدلالى.

أما وسائل الترابط النصى فهى (كما ذكر الباحث):

إعادة اللفظ، والتضام، والتعريف، والإحالة، والاستبدال، والحذف، والربط الوصفى.

وثنى الدكتور شكرى بركات بدراسة تطبيقية تحاول ــ كما يقول الباحث ــ تطبيق المناهج اللغوية على دراسة النص الأدبى بغرض تفحص اللغة وأثرها على الدلالة العامة والخاصة.

ويجمع البحث بين الجوانب اللغوية والجوانب النقدية التى تفسر العمل الأدبى بدلا من وصفه فقط.

ثم اعتبرت الجلسة السادسة التى رأسها الدكتور أحمد مختار عمر وعقب عليها

الدكتور أحمد كشك الصميم من المؤتمر؛ فقد وافق محورها (اللغة العربية والحاسب الآلي) عنوان المؤتمر (الفصحى والنحو فى ظل المتغيرات المعاصرة) هكذا رأى الدكتور عوض القوزى فى تعقيب له.

قرر الدكتور محمد خليل ــ في أول أبحاث هذه الجلسة أن التجارب الحاسوبية التى تمت حتى الآن كشفت عن تقدم المعالجات الآلية للغة العربية عبر أجيال الحاسبات الآلية بكفاءة عالية، سواء فيما يتعلق منها بالتخزين أو ما يتعلق بالاسترجاع.

كما أن الأبحاث اللغوية الحديثة قد كشفت عن تميّز اللغة العربية بجملة من الخصائص التى تجعلها أكثر قابلية للمعالجة الآلية، وإن كان هناك شيء من الصعوبات أو القصور فمرده إلى أخطاء منهجية وليس إلى اللغة نفسها.

وثنت الدكتورة فاطمة راشد الراجحى (ممثلةً لدولة الكويت) ببحثها (من شواهد الخلاف للجملة الاسمية ونواسخها، باستخدام الكمبيوتر).

تقول الباحثة: إن الهدف من هذا البحث هو خدمة اللغة العربية والمحافظة عليها من الاندثار والنسيان في مقابل التطور والتقدم فى العلوم المختلفة، وذلك باستخدام الطرق الحديثة فى التدريس (عالم الكمبيوتر والانترنت)؛ فكتب الأمهات القديمة لا يمكن الاستغناء عنها فى تدريس اللغة العربية بفروعها المخلفة.

لذا وجدت لزاماً على أن أساير هذا التطور مع المحافظة على النصوص القديمة، والشواهد الشعرية والنثرية فى تدريس النحو والصرف، وذلك باستخدام الكمبيوتر والإنترنت، خاصة أن كثيراً من المصادر سجلت على (دسكات) واسطوانات، حيث يمكن الاستعانة بها في الجانب التطبيقى.

وركزت الباحثة على مناقشة الخلاف بين النحاة حول بعض شواهد الجملة الاسمية ونواسخها، والجديد فى هذا البحث أن يقوم الدارسون بعرض جزئية من المقرر باستخدام الكمبيوتر.

تقول الباحثة : وكان لهذه الخطوة أثرها الإيجابى الملموس من خلال مشاركة الطلبة فى المناقشات والحوار وإبداء الرأى، مما ساعدهم على تخطى وكسر حاجز التردد، والخجل من المناقشة، والتخلص - أيضاً ــ من صعوبة النحو لدى الطلاب.

ثم ألقى الدكتور يحيى فرغل الببلاوى بحثه (العربية المعاصرة ومصطلحات الحاسب فى ظل نظام الجملة فى النحو العربى)، وتتركز فكرة البحث فى البحث عن توجيه نحوى للكلمات الحاسوبية التى نستعملها فى لغتنا المعاصرة نحو: (بتات) و(بايتات) و (دوس) وغيرها؛ حيث تشغل هذه الكلمات مواقع الأركان النحوية المختلفة فى نظام الجملة، فكيف توجه.

وربط الباحث هذه الظاهرة الحديثة بموقف سيبويه من (المعرب) وكذلك الثعالبى والجو اليقى.

كما ساق الباحث شواهد من مصادر اللغة ـ بخاصة الشعر الجاهلى ـ رويت فيها الألفاظ المعربة واستحقت ضبطها الإعرابى كما تقتضى مواقعها فى نظام الجملة.

ويقترح الباحث أن توجه الألفاظ الأعجمية التى نستخدمها فى لغتنا على المحل أو الموضع دون إظهار لحركات الإعراب.

وختم الدكتور محمد حماد هذه الجلسة ببحثه (حوسبة اللغة العربية)، ويسعى الباحث ـ كما يقول ـ إلى إبراز مظاهر السهولة النسبية التى تمتاز بها اللغة العربية عندما يراد حوسبتها، وتنشأ هذه السهولة من الخصائص العامة التى تمتاز بها العربية مقارنة بغيرها من اللغات فيما يتصل بموضوع البحث.

كما يقدم البحث تصوراً لإدخال اللغة العربية الحاسوب؛ وذلك لإمكان الإفادة منه فى أغراض كثيرة ـ كما يرى الباحث ـ منها تعليم العربية بسهولة نسبية، للناطقين بها، ولغير الناطقين بها، وإمكان الإفادة من هذا التصور فى دراسة هذه اللغة، وتحليلها أو فى إعداد مواد تعليمية لأى فرع من فروعها، أو لإعداد معاجم لغوية تخدم أهدافا مختلفة.

ثم جاء دور التوصيات التى تضمنت المحافظة على اللغة العربية واعتبارها لغة التعليم فى المدارس والجامعات.

وهنا يشترك الهدف بين هذا المؤتمر والمؤتمر السابع لجميعة تعريب العلوم الذى عقد بجامعة عين شمس منذ شهر، حيث ينادى الغيورون على العربية بضرورة تعريب العلوم.

فالطالب لا يدرس دراسة متكاملة بغير لغته فى الكليات العلمية التجريبية، ولا يدرس دراسة متكاملة بلغته فيها وإنهما نصفان لا يتكاملان.

جزى الله حاملى لواء العربية خيراً والله ولى التوفيق.

المادة غير العربية

* البحث
* المقال النقدى

دراسة البعد الاجتماعي والثقافي في رواية «المكان» لآني بارنو

* د. أمل محمد الأنور

إن هذا البحث يتناول بالدراسة رواية «المكان» لآنى إرنو التى نشرت في باريس عام ١٩٨٤ والحائزة على جائزة رونودوت الأدبية فى نفس العام. يبدأ البحث بطرح عدة تساؤلات حول ما يميز هذه الرواية.

أولاً : من حيث إمكانية تصنيفها الأدبي، هل هي رواية بمعناها المعروف؟ أم هي سرد أدبي مباشر خال من أهم القواعد المألوفة للرواية من حيث الخيال والأحداث والأشخاص الخ.

ثانياً: من حيث كونها سيرة ذاتية. هل هى سيرة ذاتية للكاتبة أم قصة حياة أبيها، هذا العامل البسيط المحدود الثقافة والتعليم وهل تنطبق على هذا العمل قواعد السيرة الذاتية المعتادة؟ .

الثالث: ما يخص الأسلوب الذى لجأت إليه الكاتبة لتعبر بصدق عن الأبعاد الاجتماعية والنفسية والمتغيرات التى صاحبت تطورها الثقافى فى ظل أسرة شعبية بسيطة. هذا الأسلوب الذى نلاحظه مباشرًا سهلا خالياً من التراكيب الجمالية أو الصور الخيالية. أسلوب أقرب للواقعية الشديدة التى اتسمت بها هذه الرواية ــ إن جاز التعبير ــ واقعية أخلصت للواقع أكثر من الأفكار، وتأملت التفاصيل المتناثرة هنا وهناك، والأحاديث العابرة أكثر ما اهتمت بالأحداث وبناء الشخصيات. فهى فى الواقع صور مقتطفات من الحياة اليومية للناس البسطاء اللذين يواجهون الظلم الاجتماعى أو ظروف الحياة المعقدة.

من خلال هذه التساؤلات قدم البحث دراسة اجتماعية لهذا العمل من حيث:

* دراسة الأبعاد الاجتماعية والثقافية للطبقة الشعبية فى فرنسا فى بداية النصف الثانى من القرن العشرين.

* تأثير اللغة كعامل أساسي فى تحديد المستوى الاجتماعي والثقافي.

* الازدواجية بين الواقع الشديد التى لجأت إليها الكاتبة فى الوصف الموضوعى للمظاهر الاجتماعية، والمتغيرات التى صاحبها، وبين الذاتية التى تهدف إليها بعرض هذه التجربة الشخصية.

* قضية التمزق الاجتماعي داخل الأسرة عندما يتطور أحد الأبناء علمياً وثقافياً واجتماعياً ويبدأ لديه الشعور بالاغتراب وعدم التواصل مع أسرته الشعبية البسيطة. بعد وفاة والدها بدأت الكاتبة مؤلفة هذا العمل فى كتابة «المكان» الذى رأت أنه يحدد «مكان» أبيها سواء أكان هذا المكان يمثل بعداً مادياً ملموساً أو معنى مجرداً محسوساً.

---

* مدرس بقسم اللغة الفرنسية ـ كلية الآداب ـ جامعة المنصورة.

Bibliographie

Œuvres d'Annie Ernaux :

Les Armoires Vides , Folio , 1974
La Place , Folio , 1984
Une Femme , Folio , 1988
La Honte, Folio , 1993

Ouvrage consacré à Annie Ernaux :

Récatala,Denis : Domaines Français ,étude sur Annie Ernaux,Rocher,1992.

Ouvrages Généraux :

Bourdieu,Pierre : Questions de la Sociologie,Paris, Minuit 1980
Cardinal,Marie : Une Vie pour deux, Paris, Grasset, 1978
Didier,Béatrice, L'écriture Femme,Paris P.U.F.1981
Lejeune,Philippe :
Le Pacte Autobiographique,Paris,Seuil,1975
Tadier,Jean Yves : La Critique Littéraire au XXème siècle,Pocket.
Zéraffa,Michel :Roman et société,Paris,PUF,1971.
Itinéraires Littéraires XXème siècle,Tome II, depuis 1950,Hatier

Périodiques :

Altounian,Janine : L'enseignement des lettres et la lettre morte (une lecture de *La Place* d'Annie Ernaux) Articles des cahiers de l'université de Besançon,1987.

Day ,Loraine : Annie Ernaux,Université de Galasgow, French publications,1990

Garaud,Christian : «Annie Ernaux, Registres de vie,Registres de langue » Article,French Review 1995 ,no 213 .

Lokoy,Gro : « L'œuvre d'Annie Ernaux,une histoire,plusieurs visions »,Institut d'études romanes de l'université de Bergen Norvège,Novembre,1992.

Prévost,Claude : « Annie Ernaux ou la conquête de la monodie », Article,Nouveaux Territoires Romanesques,1990.

Savéan,Marie France : Commentaire sur l'œuvre d'Annie Ernaux,Nouveaux territoires romanesques 1992 .

Tondeur,Claire-Lise : L'exil Intérieur , French Review, Etudes Littéraires,Mars1989.

Le moi comme miroir d'autrui et vice-versa, telle semble être la dialectique de l'auteur dans *La Place*. La relation père-fille s'est élargie pour englober le milieu socio-culturel de son enfance et de son adolescence. Se retrouvant dans les autres, ceux qui lui rappellent son milieu social d'origine ,l'auteur essaye d'échapper de son exil intérieur, de vaincre la solitude.

Le style net et clair affirme l'honnêteté de l'écrivain vis à vis du monde de son enfance .Mais surtout ce langage ,qui assure une certaine sécurité entre le peuple et les intellectuels, restaure ainsi la satisfaction de son auteur .

Conclusion

Annie Ernaux décidant d'abandonner les normes conventionnelles de l'autobiographie, trouve sa voix et sa voie dans *La Place* .Sans pouvoir « éteindre »son douloureux passé, elle tient son père à « sa place » et atteint « une place » dans le domaine intellectuel et littéraire de son temps. Elle a su prendre ses distances avec ses souvenirs traumatisants, maniant son objectivité et son écriture se faisant constamment la plus neutre possible.

Pratiquant toujours la technique du fragment ,elle élargit dans *La Place* les observations de la vie quotidienne comme une méthode pour réactiver la mémoire et pour faire resurgir la figure du père .Des brefs alinéas évoquent le passé, entrecoupés de méditations ou d'interventions sur le présent de l'écrivain.

L'exil dont souffre Annie Ernaux n'est pas limité à la sphère sociale. Elle se sent tout aussi exilée parmi les écrivains français .Elle se définit avant tout comme auteur mais elle insiste qu'elle ne fait partie d'aucun milieu littéraire spécifique. A la question posée par La Quinzaine littéraire(mai 1989)sur son projet d'écrivain, Annie Ernaux répond ainsi :

«Je ne veux pas faire du roman, traditionnel ou nouveau (…) Ce que j'ai toujours plus ou moins demandé à la littérature, c'est qu'elle m'explique la vie, qu'elle lui donne un sens, plein de sens (…).

Je m'intéresse à la philosophie, plus encore à la sociologie, aux sciences humaines en général, et ma préférence, en littérature, va aux écrivains qui me donnent le sentiment que leur démarche littéraire est aussi « action » sur le monde, témoignage , mise en question du réel » [1] .

C'est donc difficile de classer *La Place* dans une catégorie littéraire précise, sauf si on s'en tient au terme vague de « récit ».En un sens, c'est une biographie du père, mais la volonté de reconstituer l'itinéraire psychologique du personnage principal fait défaut. Certainement, ce n'est pas un roman mais c'est pourtant une œuvre littéraire. On y trouve plusieurs points de rencontre avec l'autobiographie mais il y a deux héros au lieu d'un seul. Un plan et un rythme qui ne sont pas ceux de l'évocation du passé. L'auteur même n'emploie nulle part le mot « autobiographie » peut-être pour cacher aux lecteurs et à elle même qu'elle a besoin d'écrire pour retrouver sa stabilité psychique .

Tout au long de notre étude nous avons remarqué que l'ethnocentrisme de classe, que ce soit celui du prolétariat ou de la bourgeoisie, fascine Annie Ernaux. Par une observation directe et continue des comportements humains qu'elle relate, elle cherche à faire une enquête concernant les divers plans :social, linguistique et culturel en même temps .

[1] La Quinzaine Littéraire , Mai 1989

En se mettant à « *La Place* » de ce père avec lequel elle n'arrivait plus à communiquer, la narratrice comprend qu'il est d'abord lui même victime d'un enchaînement inexorable.

Psychologiquement, elle essaye de se racheter ,de dépasser les jugements de sa jeunesse . Certes, elle avait bien aimé avoir d'autres parents ,plus valorisants, mais eux-mêmes, n'auraient-ils pas peut-être « préféré avoir une autre fille ? »[1]. Elle a pu distinguer entre leurs désirs de promotion sociale, de leur fierté de ses succès scolaires et leur droit d'avoir une fille avec laquelle on puisse communiquer.

Annie Ernaux comprend donc la souffrance d'un père qui « n'osait plus me raconter des histoires de son enfance ».... Qui s'énervait de la voir « manger sans parler... Je ne riais jamais à la maison. Je faisais de l'ironie »[2] et qui avait peut-être le désir « qu'elle n'y arrive pas ».

La Place devient une sorte de réhabilitation d'un mode de vie considéré comme inférieur. La narratrice tente de trouver des circonstances atténuantes à ses parents et même une certaine dignité.

Quand elle retrace l'enfance de son père ,elle découvre qu'il était lui aussi victime de la misère . Il part dans la vie avec « des handicaps inimaginables »[3] · pauvreté, ignorance, un père violent, analphabète qui « refuse de le nourrir à rien faire ». Elle découvre alors à quel point la pauvreté et l'inculture sont de terribles amplificateurs de traits de caractères personnels .

Manquant à la fois de formation et d'argent ,il lui était difficile de franchir plus d'étapes de la réussite sociale qu'il ne l'a fait .Il a pourtant accompli socialement un trajet remarquable :fils de paysan, vacher, le voilà propriétaire d'un commerce et il a pu avoir une fille qui a poursuivi l'évolution et a mené la famille à un monde d'écrivains .

Pour Annie Ernaux ,reconstituer la chaîne du destin de ses parents, c'est une tentative de réconciliation dans la mesure où l'auteur reconnaît à ses parents des qualités personnelles ,et admet qu'ils n'avaient guère de responsabilité dans le drame de son enfance ,privés de la liberté d'action. Elle n'a pas à regretter sa propre évolution qu'elle juge inévitable .Par fidélité à leur espoir, elle prolonge leur évolution sociale : « rester proche d'eux tout en étant mieux qu'eux ».[4]

---

[1] ibid., P.82

[2] La Place P 79

[3] Entretien avec Savean, cite dans « Commentaire Littéraire de La Place et Une Femme », Folio.1994.

[4] La Place P.111

adolescente nouvelle accepte facilement les jugements du nouveau milieu vis à vis de ses parents .Sans se rendre compte, sans peut-être le vouloir elle s'est mise à les mépriser en souffrant car ils ont tout fait pour elle, par conséquent elle a honte de son attitude « Personne ne pense mal de son père ou de sa mère.....il n'y a que moi »[1].

La déchirure sociale se transforme progressivement en incompatibilité culturelle et linguistique .

Assurés de leur infériorité sur le plan social ou linguistique ,les parents de la narratrice mettent en doute leur valeur morale . Ils avaient une représentation idéale du monde intellectuel ou bourgeois. Comme les esclaves ,ils admettent leur condition inférieure sans protestation .

Emigrant vers une classe longtemps espérée ,voici enfin la narratrice reçue dans ce milieu d'élite (à la fois par son poste de professeur et par son mariage bourgeois) .Eblouie par la belle éducation, le respect des convenances, confuse d'être mieux traitée qu'elle ne le mérite , il lui faudra plusieurs années pour s'apercevoir que la bourgeoisie n'est qu'un masque élégant ;sous l'apparence culturelle se cache la même médiocrité humaine qu'affiche le monde ouvrier.

L'ampleur de la déception est proportionnelle aux espérances investies. La narratrice croyait accéder à une humanité supérieure, elle a cédé à toutes les exigences bourgeoises et c'est bien ce qui lui fait honte « je me suis pliée au désir du monde où je vis, qui s'efforce de vous faire oublier les souvenirs du monde d'en bas »[2]. Ainsi l'enfant du peuple constate que « Maintenant ,je suis vraiment une bourgeoise »[3]..Mais est-ce qu'elle est tout à fait conforme au modèle ? Est-ce qu'elle a pu oublier les manières, les idées et les goûts du peuple ?

Ainsi l'œuvre rétablit la vérité .Annie Ernaux qui paraît satisfaire un rêve parental et personnel ,se sent au contraire profondément coupable et considère ce changement comme l'ultime trahison de son milieu social.

Annie Ernaux adopte dans *La Place* une objectivité lucide sur le monde populaire que sur le monde bourgeois-ce qui lui a permis de réviser un certain nombre des préjugés de sa jeunesse sans renier son désir ardent d'élévation sociale .

Emigrant à la bourgeoisie ,l'auteur de *La Place* n'y trouve pas l'épanouissement espérée ;elle revendique sa différence et ses origines au lieu de les masquer.

---

[1] Les Armoires Vides ,op. cit. P .93

[2] La Place op. cit. P.73

[3] ibid. P.23

jolie maîtresse de maison ...Ils appellent leurs enfants « mes chéries »avec une infinie douceur et les enfants répondent « merci » [1] .

Ce portrait de la famille bourgeoise, famille modèle, la narratrice n'en connaît que son contraire : enfant unique, vivant dans l'arrière boutique du café-épicerie, une vie quotidienne modeste, pleine de disputes et d'injures. Parents et clients grossiers qui crient sans cesse.

Comme l'explique Freud, la narratrice cherche à s'inventer « un roman familial ».Par l'écriture elle va se mettre à rédiger des histoires. Ce qui la fascine en premier lieu ce sont les mots ,elle veut les attraper ,les utiliser dans son écriture .Des mots qu'elle admire mais qui ne reflètent pas sa réalité .Elle est éprise par un vocabulaire et un style élégant, une terminologie plus spécialisée comme : « robes d'organdi » « gants de filoselle » « écharpes mousseuses » elle ignorait jusque là l'existence réelle de tous les domaines qui brillent.

La narratrice a fait la découverte de « l'exil intérieur »sur les bancs de l'école. Devenue jeune, l'expérience se renforce d'une manière irréversible. Un dépaysement culturel va marquer profondément l'auteur. Un complexe d'infériorité et la déchirure qu'Annie Ernaux nomme « exil intérieur »sont des éléments fondamentaux pour saisir son œuvre. C'est le moteur de son écriture, car il s'agit d'échapper à l'exil en devenant le scripteur du parcours socio-linguistique. La conquête de son identité perdue entre les deux mondes contradictoires où elle a vécu représente un traumatisme qui devient la source de toute son œuvre ancrée dans l'autobiographie. Dans un entretien avec Claire Lise Tondeur Annie Ernaux expliquait longuement :

« C'est à l'école que s'est arrivé . Il y a un rapport entre la langue et ce que l'on vit . C'est la langue qui est notre rapport au monde ,pas seulement les signifiants mais aussi les signifiés .Dans le système hiérarchisé la langue que j'employais reflétait une infériorité sociale .Il y a ce sentiment de mal parler . Le sujet des conversations est différent, gestes et langage sont différents parce que globalement les deux mondes diffèrent. C'est la position très inconfortable d'être entre deux chaises. Mon regard restera différent. Je suis exilée de mon propre milieu. Jamais je ne me départirai de cela . J'ai le regard fait par cet exil intérieur »[2] .

Le problème central de *La Place* c'est cette gouffre sociale dans le cadre de la famille .Des parents appartenant à un milieu ouvrier puis devenant petits commerçants d'une part, et d'autre part la fille qu'ils ont encouragée à devenir « autre » est devenue une intellectuelle. La communication s'avère pratiquement difficile puis impossible :cette

---

[1] Armoires vides op. cit. ,P

[2] Entretien avec Claire -Lise Tondeur, French Review,P 38

lycée ,du lycée à la faculté et, en parallèle, de la commune rurale au chef-lieu de Canton, puis à la banlieue urbaine, et enfin au campus universitaire, se double d'une irrésistible montée d'angoisse due à la pauvreté de l'expérience vis à vis de celle des nouveaux camarades et à l'incompréhension croissante entre l'étudiante et sa famille prolétaire »[1] est presque la même que celle vécue par Annie .

L'auteur a certes profité également du livre de Richard Hoggard La Culture du Pauvre ,écrit et publié en 1957.Ce livre comme elle l'avoue l'a fortement touchée .Comme son inspirateur, Annie Ernaux n'a point négligé ni habitat, ni décors, tout ce qui marque le rythme de la vie quotidienne. Réalité et rêve, réalité et souhait, réalité et négation, réalité et néant parcourent le cerveau de la jeune fille.

L'enfant découvre graduellement cette déchéance, par réaction, elle se met à créer une famille standard, image négative de la sienne. Elle s'invente une mère :femme de salon qui ne travaille pas, qui ne crie jamais, qui a du goût et n'est pas vulgaire ,un père qui ne fait pas le ménage ou la cuisine mais au contraire fait figure d'autorité, une famille qui vit dans une maison et non dans l'épicerie-café avec juste une chambre. C'est à travers ses rêves que sa décision définitive paraît : le rejet moral de ce monde parental intime et pourtant étranger. La seconde décision est de prouver sa supériorité innée en devenant la meilleure élève et en maintenant son niveau jusqu'au bout de la scolarité. Puisqu'elle n'arrive pas à échapper à l'infériorité sociale elle va prendre sa revanche en devenant une élève modèle, passionnée pour les livres que la maman était toujours prête à les lui acheter.

Grâce à la lecture, l'auteur de *La Place* est parvenu à compenser la dépossession culturelle familiale . Elle accède à un nouveau langage mais qu'elle ne pourra s'approprier que par l'écriture. Elle explique cela clairement dans Les Armoires Vides :«Je les aime les mots des livres, je les apprends tous (...) je n'employais mes nouveaux mots que pour écrire, je leurs restituais leur seule forme possible pour moi. Dans la bouche, je n'y arrivais pas »[2] .

Cette langue donne à l'enfant accès à un monde nouveau, extraordinaire, un monde bourgeois merveilleux. Elle rencontre la famille bourgeoise idéale qu'elle décrit dans Les Armoires Vides :
«beaux enfants polis (...) vaste maison avec vestibule, salon, salle de bain, vie harmonieuse, toilette du soir, gong du dîner, père dans les affaires, mère

[1] Paul Molinari, article « De la ferme à l'usine »,cité par Claude Prévost.

[2] Les Armoires Vides, op. cit. P.77

Cette honte est communicative ,même si Annie Ernaux nous la présente sous un aspect atténué . Elle pourrait réciter ce quatrain d'Aragon, extrait du Roman inachevé :

La honte d'un costume ou d'un mot de travers. T'en souviens-tu ?
Les autres demeuraient entre eux. Ça te faisait tout misérable
Tu comprenais bien que pour eux tu n'étais guère montrable
Même aujourd'hui d'y penser ça me tue.

Nous sommes au cœur d'un drame où le sentiment d'insuffisance occupe une place prépondérante. On découvre la crainte de n'être pas à la hauteur de sa fonction soit paternelle soit sociale.

A l'école ,la petite découvre l'humiliation répétée de ne pas appartenir à la bourgeoisie comme ses camarades. C'est son ignorance totale des mille et une coutumes que toutes les autres élèves connaissent qui trahit jour après jour son origine social. La maîtresse s'étonne par exemple qu'elle ne sache pas qu'il faut toujours frapper avant d'entrer !!

Se comparant constamment à ses camarades, elle se sent « lourde ».Elle envie les autres filles « j'aurais voulu être Jeanne et après, des quantités d'autres, qui me montraient leur supériorité en me méprisant »[1] .Pour la narratrice, c'est la déchéance, elle passe du statut de l'enfant roi à celui de déviant social . « La petite reine de l'épicerie-café, ici c'était zéro »[2]

Acquérir les éléments de la bonne conduite sera une tache difficile et cela durera de longues années. . Si l'enfant élevé dans un milieu bourgeois apprend facilement et automatiquement le savoir vivre et l'étiquette sans y penser ,ceci s'avère si pénible pour l'enfant du peuple c'est qu'il ne s'agit pas simplement d'apprendre, il faut tout d'abord désapprendre le comportement suivi auparavant pour le remplacer par la conduite désirable.

Dans le cas d'Annie Ernaux ,elle compense ce manque ,son ignorance sociale en devenant la meilleure élève. Car ce n'est que par l'étude qu 'elle va déguiser son milieu natif .Pour retrouver une supériorité, pour se venger des humiliations, elle entre de plus en plus dans le jeu scolaire ,dans ce milieu qui la rejetait .Plus elle avance dans ses études, plus elle se rend compte de tout ce qui la sépare du monde parental et paternel D'année en année ,le fossé s'est élargi irrémédiablement ,en quittant son monde mentalement et tout en restant physiquement attachée à sa famille.

L'étude faite par Molinari prouvait que :« Pour les enfants issus des milieux ouvriers et paysans, le passage de l'école au collège, du collège au

[1] Armoires Vides, op. cit. P ;58

[2] ibid. P.59

lire pour qu'elle soit « autre »,meilleure, mais pour la poursuite des études à l'université ,l'auteur note : « ni inquiétude, ni jubilation, il a pris son parti de me voir mener cette vie bizarre, irréelle :avoir plus de vingt ans, toujours dans les bancs de l'école ».[1]

Paradoxe et ironie, le désir du père d'avoir une fille différente, bien cultivée a provoqué une désunion :il se sent désapprouvé .Le progrès réalisé par la fille l'a conduit à un état de spectateur, leurs conversations se sont épuisées. Leurs relations proches de l'insignifiance proviennent de la distance culturelle qui les désassemble .Conscient de ne pouvoir dès lors instaurer un dialogue ,il se soustrait et s'invite au silence .Le papa souffrait toujours d'une surveillance prudente sur ses paroles ,ses actions, en prenant garde à toutes les circonstances. C'est un homme qui se défie du langage. Deux choses le dérangent :le mode d'expression archaïque de ses origines et un mode d'expression soumis à des critères intellectuels. Il circule entre deux refus :l'origine et l'original.

Annie Ernaux nous dit qu'il se sent « déplacé, confronté à un monde qui se dérobe car composé de signes insaisissables ,il rentre en lui même et devient elliptique. ».[2] Le sentiment de ne pas pouvoir tenir son rang ,ne pas correspondre à l'image du rôle qu'il implique, cette honte, donc tiendra le père dans un remords qu'on ne saurait repousser. Cette honte liée à la conception du manque l'empêche de jouir totalement de sa toute relative réussite .Sa honte est aggravée par le fait qu'elle s'offre au regard d'un juge qui n'est autre que sa fille .

Dans des situations concrètes, le père pouvait constater ses défaillances, les déplorer quand elles se manifestent et « afficher sa fierté lorsqu'il est parvenu à les estomper » en répétant à sa fille : « je ne t'ai jamais fait honte »[3]

Il est victime d'un manque dont il ne peut s'échapper et qui découle de sa situation première, quand fils de paysan il fut trop tôt enlevé à l'école qu'il considère toujours avec respect et comme « institution étrangère ».C'est précisément de cette étrangeté qu'il souffre . Christian Garaud expliquait cette honte du père : « Sans ressources alors, c'est-à-dire sans arrières assurés, il est le jouet de l'immédiateté. Si dans son domaine il gouverne à sa guise un peuple misérable que par ailleurs il sert, hors de celui-ci on le voit démuni. La honte est suscitée par le fait de décevoir et de se décevoir, de n'être pas à la hauteur de ses espérances».[4]

---

[1] La Place, op. cit ,P.91

[2] Entretien avec Gro Lokoy, Panorama d'aujourd'hui, juillet,1988

[3] La Place, op. cit,P.88

[4] Christhian Garaud, French Review, Mai 1994,Registre de vie dans La Place.

sociologique(comme les photos).Elle déclare utiliser l'italique par fidélité «Non pour indiquer un double sens au lecteur »[1]..

Le noyau même du drame familial était ce langage populaire qui doit être analysé comme répondant à un objectif sociologique totalement dépourvu de moquerie, alors que précisément l'adolescente ne se privait pas d'annoncer à son père que « se parterrer »n'existait pas. Et nous pouvons citer quelques autres exemples :

« elle lui faisait la guerre »,«On vivait au bon air » « tout ce que j'aimais me semble péquenot », « je lisais la vraie littérature », « Ne pas être cucul », « le médecin ou quelqu'un de haut placé », « la gosse n'est privée de rien » , « il ne faut pas péter plus haut qu'on l'a », « quart moins d'onze heures ». Tout au long de l'œuvre nous pouvons relever ces expressions populaires mises en italique, c'est une façon de la narratrice de prendre ses distances avec le monde décrit, alors que la narration se maintient dans les normes du beau langage . On peut dire que l'absence du dialogue véritable dans *La Place* montre le refus de la narratrice de nous faire entendre les expressions de ses parents .

S'il y a étude sociologique des problèmes linguistiques dans *La Place* c'est uniquement dans les situations où il fallait entretenir un dialogue avec « les gens qui parlent bien ».Le père préfère se taire puisqu'il redoute le mot de travers. Parfois il se torturait pour comprendre une expression ou une phrase .Il a toujours senti cette honte linguistique devant sa fille qui corrigeait ses erreurs de langue .Il évitait de communiquer avec elle ;il lui a toujours paru impossible que l'on puisse parler « bien »naturellement « Il a toujours parlé avec précaution ,peur indicible du mot de travers »[2] il refusait d'employer un vocabulaire qui n'est pas le sien .

L'expérience universitaire était inconnue dans la famille des parents dont la généalogie scolaire est marquée par l'absence de diplômes. Dans un article intitulé « De la ferme à l'usine ,de l'usine à la fac » Jean Paul Molinari explique la question de l'accès à l'université des enfants de familles ouvrières : « C'est une expérience très importante, expérience d'une dualité culturelle dans le meilleur des cas, dans le pire, ,celle d'une errance entre deux mondes, une désorientation qu'il assimile à une schizophrénie sociologique »[3] .

Pour le père de la narratrice ,une vie plongée dans l'étude est vraiment étrange, même irréelle, incompatible avec la réalité quotidienne. Dans *La Place* le père a commencé par encourager sa fille à apprendre ,à

---

[1] ibid. P.46

[2] La Place op.cit P .63

[3] Claude Prévost, Nouveaux Territoires Françaises,1996

L'incompatibilité socioculturelle se manifeste avant tout à travers une différence langagière. La langue des parents est jugée erronée, alors que celle de l'école est le reflet de la culture. La langue d'origine doit-être évacuée en faveur de celle de la classe dominante. Ce phénomène est expliqué par Marina Yaguello dans son essai socio-linguistique Les Mots Et Les Femmes :

« Un peu partout dans le monde ,des langues sont menacées, du fait de situations de bilinguisme ou de plurilinguisme avec domination d'une langue et hiérarchisation sociale fondée sur la maîtrise de la langue dominante »[1]

Depuis son entrée à l'école ,Annie Ernaux est déchirée entre deux langages :langue maternelle et langue d'adoption . Dans Les Armoires Vides elle dit : «Je porte en moi deux langages »[2] et dans *La Place* elle affirme que « Tout ce qui touche au langage est dans mon souvenir motif de rancœur et de chicanes douloureuses, bien plus que l'argent »[3]

La langue que lui a transmis ses parents est extrêmement concrète, presque dépourvue de mots abstraits ;elle possède sa propre syntaxe ,elle touche le réel d'une façon plus direct, plus physique, plus vulgaire. La seconde langue ,celle de l'école, de la communauté qu'elle a adoptée, l'auteur l'a considérée dès le début comme un moyen d'ascension sociale . Ce langage qu'elle a appris en classe, qu'elle nomme « le français correct »est une langue plus riche, capable d'exprimer les expériences les plus larges .

Annie Ernaux présente la culture de ce monde populaire, elle analyse ce complexe d'infériorité linguistique . Son père n'a pu se débarrasser d'un langage qui est en réalité le fruit de l'immersion culturelle .Le langage reflétait la culture des gens . Pareil à Proust, elle évoque longuement le parler populaire : « S'il relevait avec ravissement les incorrections et les mots anciens de Françoise .Seule l'esthétique lui importe parce que Françoise est sa bonne et non sa mère .Que lui même n'a jamais senti ces tournures lui venir aux lèvres spontanément »[4]. Annie Ernaux refuse donc d'assumer un certain nombre d'expressions familières ou locales, parcequ'elles ont cessé d'être les siennes .Mais elle ne les élimine pas complètement puisque ces mots et ces phrases disent « la couleur du monde où vécut(son) père » .Alors elle a mis en italique ces locutions servant à la couleur locale, et elles deviennent un élément de la description

---

[1] Marina Yaguello, Les mots et les femmes, Grasset,P.41

[2] A.Ernaux,Les Armoires Vides, Folio,1974,P.72

[3] La Place, Op.cit, P.64

[4] La Place, Op. cit. P.61

faire l'inverse, elle devait oublier son milieu d'origine où tout est mauvais, tout est ridicule, elle devait donc être rééduquer :« L'univers pour moi s'est retourné »[1]

Pour les familles populaires, il est certainement difficile de rectifier les mauvaises habitudes linguistiques ou sociales. Une contrainte que les familles bourgeoises ne connaissent pas.

L'adolescente s'efforçait de surveiller les paroles, les expressions, les tournures, même la prononciation de la langue maternelle devait être rectifiée . Rien n'est spontané, tout devient artificiel, elle se rend compte qu'elle a besoin d'un système de mots nouveaux pour passer de son monde et entrer dans un autre beaucoup plus élégant et plus civilisé . Une sorte d'émigration au niveau des comportements, du langage, du bagage culturel.

Annie Ernaux souligne la gravité de la situation où elle se trouvait toujours obligée de se cultiver rapidement ;elle se jette vers la « vraie littérature »recopie les citations des grands écrivains .Elle s'efforçait d'imiter les autres plutôt que de se former un goût personnel.

Pour les classes populaires ,se révolter n'a qu'une seule signification ,refuser la pauvreté ; et qu'une seule forme :travailler pour gagner plus d'argent et devenir aussi bien que les autres.

La fille avait le désir de gommer en soi les traces de sa famille, de son milieu. Elle avait honte de la manière brusque qu'utilisent ses parents. Elle est amenée à les juger en fonction des normes bourgeoises. Elle souffrait toujours du complexe d'infériorité qui gâchait le plaisir d'inviter des amis ou de recevoir les visites que sa mère accomplissait à l'école.

Elle évitait tout contact entre ses parents et leur monde ; c'est une certitude, elle sentait qu'ils ne sont pas présentables « Quand j'ai commencé à fréquenter la petite bourgeoisie ,on me demandait d'abord mes goûts, le jazz ou la musique classique ,Tati ou René Clair, cela suffisait à me faire comprendre que j'étais passée dans un autre monde »[2]

C'est le langage qui formalise les êtres, les singularise et les distingue, les isole aussi les uns des autres. Avec *La Place* cette faculté linguistique de la narratrice renforce le gouffre car en adoptant la langue d'une autre classe, elle se coupe de ses racines familiales et la communication reste « suspendue »

Denis Récatala expliquait « Annie Ernaux dit la séparation et l'éloignement soutenus par le parler de deux langues, conséquence de son « élévation ».Son livre est aussi un essai de réparation ,une tentative de récupération, de compréhension enfin »[3]

La Place Op.cit P 79

La Place op.cit ;P.66

[3] Denis Récatala. Domaines Français. Rocher P 74

elle est issue et celui de l'enfant, qui ne connaissant encore rien d'autre, le considérait comme un paradis terrestre.

L'enfant dans son innocence sait apprécier le monde de ses parents et en a été même fier un jour *.La Place* préférée c'est l'épicerie tenue par la mère et le café où règne le père ;c'est là que l'enfant passe toutes ses journées . La petite fille ,fascinée par les clients qu'elle observe attentivement et qu'elle essaye d'imiter, le plaisir de manger, de jouer, elle ne voulait pas quitter ce cadre .Elle considère père et mère comme des êtres supérieurs, riches, puisqu'elle les voit chaque jour compter les billets avant de les mettre dans la caisse ils sont puissants, libres, plus intelligents « que les clients ».

Le monde que connaît l'enfant est étroit ,il ne dépasse pas cette banlieue populaire d'une petite ville de province ;mais la petite n'a aucune idée de ce qui se passe ailleurs et cela contribue à son sentiment de supériorité par rapport aux camarades du quartier .

La « place » qui a peut-être chassé la narratrice du paradis de l'enfance, c'est l'école. Le contact avec le milieu scolaire a fait éclater cet angoissant problème très courant dans les classes populaires : la grande fossé existant entre le milieu où on vit et le monde de la culture, de l'apprentissage. Dans le livre d'Annie Ernaux, elle avoue que le dilemme aboutissait toujours à une ingratitude envers tout genre de tendresse familiale.

Dans son livre intitulé Une vie pour deux Marie Cardinal explique que l'éducation publique en France était divisée d'après l'ordre social, il y avait une conception double de l'enseignement : «Les écoles primaires et l'apprentissage de différents métiers, voilà l'éducation de la classe ouvrière ;les écoles centrales et spéciales, voilà celle de la classe savante »[1].Cela a changé avec le programme de la IIIème République qui proposa une école centralisée et autoritaire qui traiterait tous les enfants d'une manière égale, sans tenir compte de leur niveau social, pour en faire des citoyens qui partageraient la même langue et les mêmes conditions historiques et culturelles .

Voilà pourquoi ,au contact des autres camarades, du corps enseignant ;et grâce à la lecture ,l'enfant commençait à apprendre que sa famille n'est pas le standard, qu'au contraire elle appartenait à « un milieu défavorisé dont la première tare est le mal parler »[2]

L'école a joué un rôle primordiale dans la vie de l'adolescente. Un lieu où elle commence à apprendre un langage correct qui nourrissait au fur et à mesure les conflits familiaux. D'après ce qu'elle apprenait elle devait

[1] Marie Cardinal, Une Vie pour deux, Grasset, Paris,1978,P.61

[2] Entretien avec A.Ernaux,Le Monde, Février,1985

L'auteur de *La Place* essaye d'expliquer que si elle a été scolarisée ceci faisait part d'un projet de la famille, l'ascension intellectuelle se faisait surtout par l'intermédiaire du sexe féminin. Autrefois, sa grand-mère paternelle ,contrairement à son mari « avait appris à l'école des sœurs » à lire et à écrire .Malgré son extrême pauvreté elle avait de la distinction . Sa mère elle même fait preuve d'une constante volonté de réussite sociale :entrée comme ouvrière à la corderie d'Yvetot, elle se sent fière par rapport aux filles de la campagne. Mariée , elle rêve d'un commerce. Elle tente d'améliorer son langage en rencontrant des gens d'un milieu plus élevé. Alors elle a essayé de réaliser ses désirs et ses ambitions à travers l'apprentissage de sa fille « S'élever, c'était d'abord apprendre » Pour le père de la narratrice ,qui a été retiré de l'école à douze ans (pour aider aux travaux agricoles),lui aussi, a voulu sortir de sa condition paysanne en devenant ouvrier. Mais il n'a pas la volonté de « s'élever » du point de vue social, il préfère rester à « sa place ».Mais s'il se résigne, c'est dans l'espoir que sa fille serait mieux placée que lui .Il respecte son école et applaudit ses résultats « peut-être sa plus grande fierté que j'appartienne au monde qui l'avait dédaigné »[1]

Il existe ainsi un problème majeur, celui des enfants et des adolescents qui fréquentent les écoles du « bourg » de la ville comme Le grand Meaulnes. Si l'enfant est doué pour les études, il a toujours l'impression qu'il trahit sa classe sociale en se fondant dans un monde beaucoup plus cultivé ;il n'y a peut-être jamais d'équilibre entre les deux mondes .Ainsi ,la culpabilité est bien là, et par conséquent il y a ce déchirement inévitable .

Par contre , l'enfance dans les familles prolétaires est presque un paradis naturel où règne la liberté totale. La fillette dans *La Place* vit dans l'abondance alimentaire, elle peut faire tout ce qu'elle veut « voler » des bonbons, du sucre de l'épicerie de son père .Elle ressemble à un petit animal qu'on ne cherche pas à dresser .Cette liberté absolue est un de leurs traits dominants.

L'enfant dans l'univers ernausien n'est pas obligé de jouer un rôle social quelconque. Il n'a pas ce projet de vie imposé par les parents. Alors qu'un enfant bourgeois à cet âge est éduqué tout à fait autrement ,il doit pratiquer toute sorte de bonnes manières. Il est toujours surveillé. les bonnes règles imposées ou admises par sa classe le poursuivent éternellement..

Dans l'œuvre d'Annie Ernaux on sent que la description du cadre de son enfance est toujours présentée d'après un double point de vue, celui de l'adolescente ou l'adulte qui s'est mise à mépriser ce monde populaire dont

---

[1] La Place P.112

envieux : « jamais de visite, même à un malade en clinique sans être invité »[1]

Le rituel domine tout genre de comportement populaire .La mort du père donne à la narratrice l'occasion pour préciser les différences entre les milieux sociaux. Dans une classe bourgeoise le silence est exigé tandis que dans un monde populaire il est nécessaire de commenter l'événement « Se taire passerait pour une marque d'indifférence ».D'après le code populaire il faut offrir un solide repas puisque « il aurait été indélicat de renvoyer le ventre vide les gens qui vous font l'honneur d'assister aux obsèques »[2]

Dans les familles ouvrières ou rurales des années cinquante, l'hôpital fait peur, en partie parcequ'il coûte cher, en partie parcequ'on craint d'y mourir loin des siens . On ne pense jamais à consulter le médecin , la grand-mère malade demande qu'on la conduise « aux saints » ,elle souffrait des rhumatismes aux mains et aux jambes : « Pour guérir ,elle allait voir Saint Riquier, Saint Guillaume du Désert, frottait la statue avec un linge qu'elle s'appliquait sur les parties malades »[3]

Dans *La Place* nous remarquons l'ambition sociale des parents. Ils essayaient de conquérir une place honorable dans la société, ils cherchaient à éviter le mépris des autres , à tenir un rang plus respectable. Ils ont appris à économiser l'argent d'abord pour commencer le commerce puis pour l'éducation de leur fille, ensuite cela devient un principe, ils se sont habitués à économiser. Ils ne savent pas dépenser ,le luxe ne leur représente aucun intérêt .La fréquentation d'une bibliothèque, d'un théâtre, d'un cinéma ou d'un salon artistique est une chose rare.

On ne peut pas parler du mot « culture » au sens noble dans ces milieux. Mais Annie Ernaux a pu quand même présenter la culture populaire d'après la conception de sa famille qui a peu fréquenté l'école. Une culture tout à fait loin des arts raffinés ,de la peinture ou de la musique. La communication se bloquait entre la narratrice et son père quand ils discutaient autour des livres ou de la musique : « Les livres, la musique, c'est bon pour toi. Moi, je n'en ai pas besoin pour vivre ».[4]

Le père se laissait aller à la culture qui l'intéresse ,qui lui convient, prenant son plaisir dans les « grivoiseries, le cirque, les films bêtes ».[5]Une vie donc vécue en marge de la culture, sans se rendre compte et sans aucun sentiment de privation ou de lacune .

---

[1] ibid. P.61

[2] La Place op.cit P.19

[3] ibid. P.27

[4] ibid. P.83

[5] ibid. P.65

peu. « On ne savait pas se parler entre nous autrement que d'une manière râleuse. Le ton poli réservé aux étrangers »[1], et plus loin : « La politesse entre parents et enfants m'est demeurée longtemps un mystère. J'ai mis aussi des années à comprendre l'extrême gentillesse que des personnes bien éduquées manifestent dans leur simple bonjour. J'avais honte, je ne méritais pas tant d'égards, j'allais jusqu'à imaginer une sympathie particulière à mon endroit. Puis je me suis aperçue que...ces sourires n'avaient pas plus de sens que de manger bouche fermée ou de se moucher discrètement ».[2]

Le couple est habitué à la dispute qu'au duo sentimental. C'est un couple soudé par la vie professionnelle n'envisageant jamais des aventures extraconjugales. Il illustre aussi la vertu du peuple protégé-par sa condition-des tentations qu'offre une vie plus oisive ou plus raffinée de la bourgeoisie.

L'influence paysanne reste plutôt prédominante dans les milieux populaires .Spécialement chez la femme, le corps accapare tous les soins puisqu'elle ne possède pas les moyens de cultiver l'esprit.

Annie Ernaux évoque que sa mère était relativement coquette ,elle soignait son apparence pour paraître conforme au modèle social. Pour le père c'est tout à fait différent ;s'habiller, se laver ne constituent pas pour lui un plaisir, par contre se nourrir c'est son premier intérêt .Annie Ernaux l'avoue dans un entretien : « Pour les pauvres, les privations ont sacralisé les aliments ».Dans *La Place* ,elle insistait sur la réaction du père « Me voir laisser de la nourriture dans l'assiette lui faisait deuil »[3]

Pour les fêtes ou les enterrements ,pour toutes les occasions un solide repas doit traîner et pour longtemps. Sorti de la misère, le monde populaire décrit par Annie Ernaux cristallise ses désirs sur une alimentation accessible « Des mois à l'avance ils pensaient aux noces et aux communions, ils y arrivaient le ventre creux de trois jours pour mieux profiter »[4]

La narratrice de *La Place* essaye de décrire le comportement général des classes parfois humiliées et parfois honorées tout en respectant leur code social, leurs préjugés. Chez eux les formes superficielles de la politesse bourgeoise peuvent disparaître ;être poli c'est savoir ne pas se montrer vaniteux devant sa réussite ,il ne faut pas être curieux ou

---

[1] La Place P.71

[2] ibid. P.72

[3] La Place P.68

[4] ibid. P.28

vie de cette classe. La mère commerçante apprenait à sa fille (la narratrice) les règles de la politesse vis à vis des clients comment parler « à voix basse, saluer d'une voix claire, ne pas manger ni se disputer devant eux, les surveiller discrètement quand ils sont seuls dans le magasin »[1] .Le couple père-mère jouait le rôle d'acteurs devant les clients ,scène de leur activité extérieure et une fois à la maison, le sourire s'effaçait dans l'intimité intérieure

Rien n'échappe au regard des gens dans ces classes populaires ,ils se surveillent les uns les autres « les voisins surveillaient la blancheur et l'état du linge en train de sécher sur la corde »...Bien que les maisons soient isolées les unes des autres rien ne se cachait « ni l'heure à laquelle l'homme était rentré du bistrot, ni la semaine où les serviettes hygéniques auraient du se balancer au vent »[2]

La religion dans sa famille n'occupe guère de place. Annie Ernaux nous présente une religion vidée de toute signification profonde. Elle ne considère pas le comportement religieux de sa famille comme motivé par une foi ardente mais plutôt par vanité. Ils vont à l'église pour faire comme les gens riches .La spiritualité paraît absente .Les problèmes moraux se réduisent finalement à des questions de dignité car tout n'est qu'apparence !

L'auteur de *La Place* montre les relations sociales dans la vie collective d'un quartier populaire autour de son épicerie et la distance géographique et morale qui la sépare du centre-ville et des supermarchés. Elle dessine un tableau pittoresque des petits commerçants des années 1950.Des gens qui malgré leur grand effort n'atteignent qu'un niveau de vie bien modeste ce qui permet de lire *La Place* comme un document fouillé d'indices sur la condition populaire

Le monde d'Annie Ernaux est proche de celui de Zola dans La Terre ou dans Germinal Un monde populaire qui enferme le couple conjugal dans des relations « stéréotypées » du roman naturaliste. Une grande autorité est assumée par la femme, c'est elle qui gère les finances, fait la loi, dresse les enfants. Une image tout à fait différente au modèle imposé par la bourgeoisie :une femme soumise au chef de famille qui, seul, garde sa libre initiative .Dans le couple populaire le père s'efface volontiers et laisse sa femme prendre les décisions soit à la maison, soit dans le commerce. La relation intime entre les époux est dominée par leur mentalité et la tradition populaire .Une relation qui s'exprime plutôt sur le mode de l'agressivité, ils ne savent pas parler tendrement ,ils ne possèdent pas cette faculté de s'exprimer, d'utiliser un langage qu'ils maîtrisent

---

[1] ibid. P.30

[2] La Place op.cit P.27

famille d'un certain conditionnement ,c'est le milieu social des petits commerçants . Un monde faible, dominé par un autre capitaliste plus dur et plus puissant .L'analyse porte sur la vie quotidienne des familles populaires, son mode de vie ;les idées qui dominent cette classe ,leurs conflits et leurs ambitions.

Ouvriers modestes, les parents de la narratrice décident après un accident du travail (le père tombé d'une charpente qu'il réparait) de prendre un petit commerce. C'est la mère active et ambitieuse qui a eu l'idée .Une fois la décision prise, le couple sans capital ni formation professionnelle, n'avait pas à choisir ,il leur faut un commerce peu cher. « La place » se transforme de l'usine à un épicerie-café, à la façon d'une génération spontanée certes non, mais avec des sacrifices et des efforts continus.

La jeune femme vivait assez mal le statut d'une mère au foyer, c'est alors qu'elle décide de devenir commerçante avec son mari et cela exigeait quelques changements sociaux : sortant d'un milieu populaire elle devait « se surveiller en parlant »ne plus « sortir en cheveux » ,et avec la liberté qu'elle gagnait elle assumait plus de responsabilités.

Le travail dans le café et la vie familiale arrivent tant bien que mal à s'enchaîner ,il n'y a qu'une porte à franchir pour passer de l'un à l'autre ,la cuisine sépare la maison du café. Le commerce constitue pour le couple une ouverture sur le monde (toujours populaire),mais un monde plus élargi puisque café et épicerie sont des lieux d'échange et de communications divers, de confidences et de conversations .Un monde relativement ouvert puisqu'il reste populaire et limité .

Annie Ernaux souligne la crainte obsédante des petits commerçants dévorés par la concurrence. Avec les progrès et le développement économique très rapide , ils se sentent dépassés par les grands magasins qui attirent la petite bourgeoisie et menacent même la clientèle populaire . Alors ils essayent toujours d'être accueillants et complaisants avec les clients, de moderniser leur épicerie pour réussir à attirer « les gens chics ».

Malgré l'absence de commentaires, la présentation de mœurs populaires n'est jamais totalement dépourvue de connotations dépréciatives. Le cadre socioculturel dans lequel le père a passé son enfance correspond pour la narratrice au Moyen Age « Quand je lis Proust ou Mauriac, je ne crois pas qu'ils évoquent le temps où mon père était enfant, son cadre à lui c'est le Moyen Age »[1]

Annie Ernaux souligne l'esclavage devant le jugement de l'entourage qui devient dans ce milieu populaire une obsession. Le regard critique des autres risque de les atteindre : « qu'est-ce qu'on va penser de nous ? ».Les Autres :voisins et clients jouent un rôle primordiale dans la

[1] La Place P.29

reste en retrait , de sorte qu'il met plutôt en relief la multiplicité du regard social .

Tous les éléments de l'oeuvre prouvent que son père est devenu un être étranger sur lequel elle peut appliquer une méthode quasi ethnologique. Jamais on ne voit poindre le désir d'enjoliver le passé pour intéresser le lecteur à une intrigue quelconque ,créer une suspense . Si « le roman est impossible » c'est parcequ'il inventerait un autre destin à « un homme dont le drame est précisément de n'avoir pas pu échapper à son destin »[1].

Dans la mesure où l'on présente les faits à partir de points de vue multiples et différents, la narration tend à l'objectivité puisque c'est un ensemble social ou familial à qui l'on donne la parole ;la neutralité du récit en est d'autant plus évidente . Il s'agit donc d'une littérature qui tente de se définir par sa confrontation à la sociologie et à l'histoire .

Dans cette confrontation ,la littérature semble déplacer son statut car nous n'avons plus affaire à une oeuvre de pure imagination ,à une fiction. Mais à cette part de l'auteur ,à cette volonté de rendre compte d'un monde réel, d'un mode de vie ,il y a un effort pour comprendre d'où elle vient, de quel univers social elle est issue et par quels mécanismes elle vient de quitter ce monde ,car elle veut le quitter .

Lire *La Place* à travers un objectif ethnologique se justifie d'une certaine façon .L'accumulation de petits faits vrais finit par dessiner un tableau sociologique où l'on reconnaît les classes modestes et provinciales des années cinquante.

La phrase d'Annie Ernaux dans *La Place* : « Rassembler les paroles, les gestes, les goûts de mon père, les faits marquants de sa vie »[2] montre la démarche ethnologique de l'œuvre et mène à un portrait quelconque parmi d'autres de sa génération .

Dans *La Place* l'objectif profond est la recherche et la mise au jour des caractéristiques d'un milieu social déterminé :la classe ouvrière sans accorder beaucoup d'intérêt à la province où il se trouve . C'est l'observation du peuple ,de ses traits dominants. L'auteur signale que pour réveiller sa mémoire, elle s'est toujours référer au peuple : « C'est dans la manière dont les gens s'associent et s'ennuient dans les salles d'attente, interpellent leurs enfants, font au revoir sur les quais de gare que j'ai cherché la figure de mon père »[3]

Familial dans son point de départ, le projet s'élargit pour atteindre une analyse originale des héros –les parents de la narratrice –issus d'une

---

[1] La Place P.47

[2] Ibid P.24

[3] La Place p.100

populaire. J'ai reconnu mon père au dernier rang, l'air sérieux, presque inquiet ;beaucoup rient »[1]

Ces photos que l'auteur cherche à déchiffrer lui donnent l'occasion de faire des remarques ethnologiques ,tout en gardant un aspect documentaire :à la page 55 de *La Place*: « ...l'air soucieux, comme s'il craignait que la photo soit ratée ;photo prise le dimanche, en semaine.

De toute façon ,on prenait les photos le dimanche, plus de temps, et l'on était mieux habillé (...) On se fait photographier avec ce qu'on est fier de posséder, le commerce, le vélo (...) il ne rit sur aucune photo »[2]

Les photos prennent une dimension sociale avec l'œil critique d'une intellectuelle appartenant maintenant à la bourgeoisie, l'auteur repère systématiquement les indices qui authentifient l'appartenance des parents au milieu populaire prolétaire.

Parfois la photo vient souligner un trait de caractère ou un portrait, examinons celle du mariage des parents : « Sur la photo du mariage, on lui voit les genoux. Elle fixe durement l'objectif sous le voile qui lui enserre le front jusqu'au-dessus les yeux. Elle ressemble à Sarah Bernardt. Mon père se tient debout à côté d'elle, une petite moustache et « le col à manger de la tarte ».Il ne sourient ni l'un ni l'autre. »[3].A la même page et à la suite cette description, Annie Ernaux reprend immédiatement : « Elle a toujours honte de l'amour. Ils n'avaient pas de caresses ni de geste tendres l'un pour l'autre. Devant moi ,il l'embrassait d'un coup de tête brusque, comme par obligation, sur la joue ».

Ainsi , les photos deviennent un témoignage de toutes les interprétations de l'auteur, une sorte de justification de ses jugements.

La narratrice met en oeuvre des moyens de distanciation qui lui permettent d'éviter toute effusion de sentiment: l'itinéraire du père est présenté d'une manière objective . « En m'efforçant de révéler la trame significative d'une vie dans un ensemble de faits et de choix ,j'ai l'impression de perdre au fur et à mesure la figure particulière de mon père »[4]

Par le recours à des éléments réalistes ou quotidiens, Annie Ernaux tente de donner à son oeuvre une authenticité du vécu .Dans le même sens, elle recherche une impersonnalité dans l'ordre du récit .Et l'on constate l'absence du « je »,seule l'adjectif possessif de la première personne du singulier est présente : {ma grand-mère }.Cependant s'il est permis d'observer parfois la présence de ce « Je »narrateur ,il faut souligner qu'il

---

[1] La Place, op.cit P .22

[2] La Place P.55

[3] Ibid P. 37

[4] Ibid p.45

affectueux, comme le sera –relativement-son fils envers sa propre fille. C'est cette dureté du grand-père qui lui permettait de survivre dans ce milieu inhumain où il existe « Cette méchanceté était son ressort vital, sa force pour résister à la misère et croire qu'il était un homme »[1]

Ce père était vacher, il était incapable d'apprécier la beauté du paysage normand. « il travaillait la terre des autres, il n'en a pas vu la beauté ,la splendeur de la Terre-Mère et d'autres mythes lui ont échappé »[2]. L'institutrice Annie constate que même pour apprécier la beauté d'un coucher de soleil ,c'est un apprentissage culturel, c'est une formation, c'est une initiation qu'il n'a pas reçu.

La biographie telle que la pratique Annie Ernaux ,neutralise donc au maximum les caractéristiques personnelles du personnage principal. Totalement détachée de son milieu d'origine ,elle essayait d'écrire comme s'il s'agissait d'un autre père et d'une autre fille.

Annie Ernaux s'est intéressée aux attitudes apparentes des personnages excluant la reconstitution psychologique . Elle n'a pas cherché à comprendre ce que son père avait pu juger mais elle a choisi de présenter les comportements motivés uniquement par les préjugés . L'écrivain a présenté son père ou sa mère comme des photos, comme la somme de leurs actes, leurs paroles ,des images que sa mémoire a pu garder. Elle les reconnaît tels qu'ils ont été non tels qu'elle les aurait voulus, sans s'attacher à leurs sentiments et leurs affections . Il faudrait souligner le rôle de la photographie dans *La Place* où les personnages sont comme figés, dépersonnalisés si l'on peut dire neutralisés par l'appareil de photos. Comme le savant ,elle a observé des gestes sans avoir à les condamner .Elle a déclaré : « Il ne faut pas que lecteur juge mon père »[3]

L'auteur de *La Place* a ainsi eu recours à la description de plusieurs vieilles photographies du père, ou du couple père-mère retrouvées lors du décès. Mais à cette époque la photographie était rare, exceptionnelle, ce n'est qu'à l'occasion d'un mariage, d'un baptême ou autre, qu'on devait s'y mettre toujours en « place » pour garder vif le souvenir de la circonstance . Tout un défilé passe devant nos yeux .

La première photo qu'elle a présentée juste après la mort de son père : « la photo ancienne, avec des bords dentelés ,montrait un groupe d'ouvriers alignés sur trois rangs, regardant l'objectif, tous en casquette. Photo typique des livres d'histoire pour illustrer une grève ou le Front

[1] La Place, op. cit,p.25

[2] Ibid,p.38

[3] Entretien avec A.Ernaux,Le Monde des Livres, Février,1989

l'individuel »[1]. Cette neutralité se traduit, tout d'abord ,par un refus de l'affectif et le recours à des informations objectives . Elle s'appuie aussi sur un effacement du « Je » narrateur qui favorise l'expression impersonnelle; enfin le texte présente une multiplicité de points de vue qui vont se neutraliser les uns les autres .

La méthode d'analyse qu'adopte Annie Ernaux se trouve assez proche des procédés naturalistes : étude de l'hérédité, du milieu historique et social. *La Place* peint un classement ou une situation sociale du père, dessine un portrait qui se veut neutre, ni admiratif ni méprisant. Le père devient un produit de l'univers ouvrier des années cinquante.

Annie Ernaux reprend le thème des origines, des sources lointaines. Elle commence par l'évocation du grand-père et du pays de Caux peu avant notre siècle. Il s'agit d'une famille normande d'ouvriers agricoles où les mentalités n'avaient guère évolué depuis le Moyen Age .Il s'agit d'opérer ce retour ,de souligner l'importance de l'éloignement ,d'indiquer une distance parcourue par le complexe familial .

L'auteur commence à retracer le parcours qui s'appuie sur un fond paysan incarné par le grand-père. Alors que ce dernier est analphabète, le père, lui, apprend à lire et à écrire, mais on le retire de l'école à douze ans pour le « placer » comme vacher dans une ferme puisqu'il n'est pas question qu'on continue à « le nourrir à rien faire »[2] (c'était déjà un progrès comparé à la génération précédente puisque le grand-père avait commencé à travailler à la ferme à l'âge de sept ans).Mais cette décision d'écourter sa scolarité fera du père un illettré car « le seul livre dont il a gardé le souvenir »[3] est celui avec lequel il a appris à lire ,intitulé

Le Tour de la France par deux enfants. En insistant sur le livre d'école ,la narratrice veut montrer que le père a parfaitement intériorisé le message moral de cette éducation où le travail était la vertu primordiale.

En brossant le portrait de son grand-père et de sa grand-mère paternels, l'auteur prend soin de tout expliquer en les replaçant dans leur contexte historique et sociale :

« Les souvenirs du père, le rappel d'une existence ,Annie Ernaux entreprend de réveiller une figure antécédente, celle du père du père. Le sens des êtres prend sa source dans une histoire qui leur est toujours première et dont ils ne sont un moment que les fruits ,les accidents, et leur explication renvoie à leur trajet effectué, à leur déplacement »[4]c'est un homme très dur, qui ne pouvait se permettre le luxe d'être compréhensif et

[1] Annie Ernaux La Place, Folio,1983.p.45

[2] La Place, folio,1983.p.30

[3] Ibid,p.31

[4] Denis Récatala, Domaines Françaises, Rodopi,1994,p.101

professorat et elle se reproche de l'avoir « trahi ». Le livre entier est d'ailleurs mis sous le thème de la trahison.

La totale subjectivité des trois romans précédents *La Place* et leur statut fictionnel ont permis de libérer l'auteur de sa violence intérieure. Pour Annie Ernaux , au moment où elle rédige *La Place* en Novembre 1982-Juin 1983, elle ne voit plus la nécessité d'éviter quoi que ce soit : elle s'est séparée de son mari ,le père est décédé en 1967,sa mère n'a plus toute sa tête . Ainsi elle avait sans doute le désir de présenter un récit en quête de vérité totale ,refusant les demi-vérité .

Habituellement ,le biographe en racontant la vie d'une personne essaye de présenter une existence riche en événements et aventures . Mais dans ce livre , au contraire, nous avons affaire à la biographie où rien d'extraordinaire n'arrive . Annie Ernaux nous donne une biographie volontairement neutre par souci de vérité ou de sincérité .

Le livre est centré en effet sur un seul personnage :le père . Il annonce un portrait ,l'étude d'une personnalité qui n'est pas la narratrice ,mais l'objet de ses recherches .*La Place* dont le titre est ambigu ,renvoie au lieu douloureux qu'occupe le père dans le cœur de sa fille , sa « place » que la société lui a imposée , la « bonne place »qu'a obtenue l'auteur qui se place par l'écriture du côté de son père .

Certes ,il y a une grande possibilité pour que les matériaux proviennent de souvenirs personnels . Néanmoins le point de vue adopté est celui d'un narrateur objectif qui constate doucement et constamment en s'interdisant tout commentaire .

Vidés volontairement de leur émotion ,les souvenirs deviennent des informations . A plusieurs reprises ,on a même l'impression de lire un carnet de notes qui accumule les détails dans l'espoir de mieux décrire la vie familiale.

Cette objectivité totale constitue une des originalités de l'oeuvre d'Annie Ernaux et démarque nettement *La Place* des récits autobiographiques classiques . Un écrivain se livrant à une autobiographie recherche en priorité les émotions véhiculés par les souvenirs, or dans *La Place* ,aucune vibration sentimentale n'accompagne l'appel du passé. Non que l'écrivain soit dépourvue de souvenirs émouvants , mais elle refuse d'en faire son objectif :

« Si je laisse glisser les images du souvenir ,je le revois tel qu'il était, son rire, sa démarche, il me conduit par la main à la foire et les manèges me terrifient, tous les signes d'une condition partagée avec d'autres me deviennent indifférent. A chaque fois je m'arrache du piège de

ne s'agit pas de l'histoire d'une personnalité . Cependant, c'est bien dans le cadre d'une réflexion autobiographique qu'Annie Ernaux situe son écriture

Toutes les oeuvres d'Annie Ernaux présentent un désir inconscient, un besoin d'écrire , de s'exprimer pas seulement aux autres mais d'abord à elle même . A travers les événements qu'elle est en train de vivre ,on observe une femme qui remonte le cours du temps à la recherche de son identité, fouillant son passé pour découvrir les influences qui ont marqué son destin . Elle avait envie de raconter , d'écrire , d'analyser ses souvenirs personnels . Dans les Armoires Vides, la protagoniste Denise Lesur ,âgée de vingt ans , cloîtrée dans sa chambre de la Cité universitaire, attend que son corps expulse un fœtus non désiré. Souffrant physiquement comme moralement elle essaye de voir clair en elle même, de se raconter . Anne , l'héroïne de Ce qu'ils disent ou rien envisage elle aussi un roman autobiographique : « j'avais envie de raconter , d'écrire , je ne savais pas par où démarrer »[1]

Dans *La Place* , c'est une quête autobiographique indirecte, puisque l'auteur tenant à comprendre son père, est forcément amenée à s'analyser elle même .

A travers les récits rétrospectifs d'Annie Ernaux, le lecteur remarque l'image de la narratrice associée à celle de l'auteur malgré les masques romanesques ou fictionnels .

Dans ce récit à la première personne ,la narratrice qui , cette fois , n'est autre que l'auteur, veut porter témoignage sur la vie de son père tout en s'accusant de l'avoir renié socialement . Sentant que par son propre métier de professeur et par son mariage bourgeois ,elle semble avoir désavoué ses parents ,son père surtout, garçon de ferme ,ouvrier d'usine puis épicier dans une petite ville de Normandie . Elle cherche à le faire revivre ainsi que le monde qui l'entourait parcequ' « il méritait de venir à l'écriture » . Elle le fait en se basant sur des faits ,des photos, des souvenirs, des scènes précises et des phrases souvent entendues.

Ce texte est aussi le récit d(une éducation où l'héroïne est déchirée entre son milieu familial étroit ,suffocant ,et l'aspiration à la culture qui est ressentie comme une promesse de liberté . Au fur et à mesure qu'elle « s'élève », elle s'éloigne de l'épicerie-buvette paternelle et prend son milieu social en horreur . En changeant de milieu ,de classe sociale ,elle change inévitablement de vision du monde . Le père qu'elle adorait, enfant, lui est devenu étranger Ils n'ont plus ni langue , ni intérêt commun . Symboliquement ,celui -ci meurt au moment où sa fille accède au

---

Annie Ernaux . Ce qu'ils disent ou rien, Folio. 1977,p.107

narrateur) ».Dans Le pacte autobiographique Lejeune présente la définition de l'autobiographie véritable :

« Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence ,lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité(...)Pour qu'il y ait autobiographie ,il faut qu'il y ait identité de l'auteur ,du narrateur et du personnage »[1]

L'identité auteur/narrateur/personnage, peut être ,implicite ou patente mais elle renvoie toujours à l'acceptation de l'équation : auteur égale narrateur . Par contre le roman ,qu'il soit autobiographique ou non, utilise les mêmes procédés que l'autobiographie pour convaincre le lecteur de l'authenticité du récit .

Jusqu'à quel point le contrat autobiographique tel que l'a défini Lejeune s'applique -t-il au cas d'Annie Ernaux ? Donnons tout d'abord la parole à l'auteur même qui affirme que ses romans sont autobiographiques : « Mais ils le sont tous, à des degrés différents, d'une manière différente »[2]

Dans les œuvres d'Annie Ernaux la narratrice sera toujours vue comme un substitut de l'auteur .La romancière elle même ne distingue pas vraiment entre les deux sauf à un niveau narratif, car par son choix romanesque elle apporte une nouvelle dimension à son récit .

Au carrefour des deux genres : biographie de gens de peuple et autobiographie , Annie Ernaux crée une oeuvre profondément différente. Aucune mièverie n'apparaît dans ses souvenirs d'enfance , le premier rôle est accordé non pas à l'auteur –narrateur mais à ses parents .

Parents et enfants ressentent et expriment leurs troubles et leurs silences intensément et consciencieusement partagés ,ce sont les ambiguïtés de toute ascension sociale .

Ce qui distingue *La Place* ,c'est l'aspect ethnographique de l'œuvre . L'auteur nous convie à découvrir le milieu populaire de son enfance et surtout l'influence fondamentale qui n'a pas cessé de s'exercer sur sa vision des choses . Elle reconnaît qu'elle perçoit le monde tel que le voyaient ses parents . L'enfance prolétaire reste son point de référence : « Mes textes sont le produit de recherches sur la réalité telle qu'elle m' est apparue à travers mes parents »[3]

La Place ne répond pas aux critères définis par Le jeune puisque le personnage principal de ce récit n'est pas l'auteur –narrateur et par suite il

---

[1] Phillipe Lejeune, Le Pacte Autobiographique ,Seuil , 1975,p.25-26

[2] Claire -Lise Tondeur, Entretien avec Annie Ernaux. French Review, octobre 1996 .

[3] Claire-Lise Tondeur, Entretien avec A.Ernaux .French Review,octobre1996.

favorablement reçue par les milieux de la critique littéraire dans son ensemble.

Une telle réussite donne à l'auteur Des Armoires Vides une « place » plus importante, invitant le lecteur à étudier sa démarche et sa technique. C'est d'une part la description et la présentation d'un tableau véridique et réel des mœurs des classes populaires et d'autre part c'est la rétrospection autobiographique.

Ceci n'est pas étrange , les années soixante-dix voient apparaître toute une littérature consacrée aux traditions des cultures populaires enracinées dans les sociétés françaises . Ce genre plait au public, la preuve c'est que *La Place* retient une place à part dans l'œuvre ernausienne.

Annie Ernaux s'efforce de faire revivre dans sa mémoire les signes de l'existence de son père qu'elle a aussi partagée. Elle est à la fois le témoin, partiellement l'acteur et complètement l'auteur .Grâce à sa formation intellectuelle , elle a pu observer les gens qui fréquentaient le café de son père sans s'arrêter sur les détails ,on en trouve biensûr, mais sélectionnés, réduits à l'essentiel, évoquant plutôt ce qui l'inquiète .

Annie a certainement réussi dans la peinture de la confrontation de la bourgeoisie et du monde ouvrier. Elle s'interroge sur le mot« peuple »,cette classe, cette notion comme porteur de valeurs positives mais dévalorisé culturellement par la bourgeoisie corrompue. Peut-on oublier les offenses de la jeunesse ? Ernaux semble chanter un souvenir malheureux qui répond aux échos du lecteur de *La Place*.

La sensation visuelle d'Annie Ernaux est double :elle s'interroge de l'intérieur vers l'extérieur, c'est son cas, les petits commerçants ce sont ses parents. Elle passe d'un cas particulier vers un problème général où autobiographie et société vont de pair .

Nous avons donc opté pour cette étude, un plan bien déterminé, d'une part nous chercherons les traits autobiographiques et d'autre part nous développerons le cadre sociologique d'un milieu populaire qui a marqué les années cinquante. C'est un défilé de situations inoubliables, de souvenirs, d'aveux ,d'instants vifs, de rencontres où « un membre » de la petite famille de commerçant, devient par son ascension intellectuelle et culturelle « étrangère » à son milieu natal, sans remords mais avec amertume ,elle s'ouvre amèrement au lecteur.

Avec les œuvres d'Annie Ernaux, la première question qui se pose est celle de l'autobiographie. Jusqu'à quel point ses romans semi-autobiographiques sont-ils des autobiographies déguisées ?

Pour Phillipe Lejeune, il n'y a pas d'autobiographie sans ce qu'il nomme « un pacte autobiographique »entre lecteur et écrivain qui consiste à accepter « l'affirmation dans le texte d'une identité du nom (auteur-

si l'un annonçait symboliquement le second ,dans une hasardeuse relation de causalité .

Nous sommes devant un texte assez original ,un récit où s'étalent l'autobiographie, la biographie et l'étude sociologique des classes populaires des années cinquante. Cette originalité provient d'une écriture possédant son plan propre, son vocabulaire précis et sa syntaxe toute moderne. Il s'agit d'un essai d'instantanés photographiques, d'un album d'arrêts sur images, des scènes narrées avec passion mais dont l'ordre logique n'est souvent pas immédiatement apparent . On y trouve un langage qui cherche à rendre les multiples vérités ;les mots grossiers et l'argot sont choisis pour recréer le langage de l'enfance ,ce langage qu'elle souhaite oublier pour ne retenir que celui de l'école et celui de ses lectures académiques .

Annie Ernaux interrompt le récit plusieurs fois pour s'interroger sur l'ordre des « choses à dire », pour méditer sur ses propres objectifs. Dans un dialogue établi avec son lecteur ,elle nous donne l'impression que le récit se fait devant nous, sans masques, nous invitant à s'identifier avec elle. Surtout qu'elle part d'une expérience commune : la mort des parents .

La lecture de ce récit si simple ,offre deux perspectives : l'écriture plate et l'aspect sociologique de l'œuvre .Dans son « parcours identitaire », l'environnement social de l'écrivain paraît comme un élément de premier ordre .Elle semble placer le cas particulier de sa propre trajectoire sociale dans un contexte ethnologique beaucoup plus vaste et plus développé .

Après s'être heurtée aux normes bourgeoises, elle a voulu mettre l'accent sur cette « altérité sociale »qui est devenue le point d'ancrage dans la formation de son identité mais aussi la source de son œuvre .Elle constate l'écart socio-culturel qui la séparait de son père, et comment son acte d'écrire devient un élément certes salvateur. Elle réalise et découvre que :

« La plus grande honte, c'est d'avoir eu honte de mes parents. Ce qui me fait honte, c'est cette honte là dont je ne suis pas vraiment responsable, c'est la société inégalitaire qui impose cette honte » [1] .

Ce récit surprend par la froideur du ton, totalement dépouillé d'un sentimentalisme qui, par contre, jaillissait dans La gloire de mon père de Pagnol .*La Place* a pourtant touché un point commun entre auteur et lecteur , déclenchant ainsi une entente immédiate.

Dès sa parution en Juin 1984,*La Place* conquiert un public sans cesse grandissant .Mentionné parmi les vingt meilleurs livres de l'année 1984 par le magazine Lire de Janvier 1985,couronné parmi les huit meilleurs des années quatre-vingt par Le Monde Des Livres de mars 1987,*La Place* est

[1] Entretien avec Gro Lokoy, Panorama d'aujourd'hui, Juillet,1988.

entre la mort du père et celle de la mère. Cette période a permis à Annie Ernaux de se racheter, en manifestant à sa mère, un attachement profond. En publiant *La Place*, l'écriture a donc apaisé les remords. L'évolution tient encore à rejeter les ambitions de l'adolescente qui refusait sa famille, en étant maintenant une bourgeoise, elle reconstitue l'itinéraire douloureux de sa réussite sociale. Quelle soit ouvrière ou intellectuelle elle a pu trouver à travers l'analyse la solution qui, dépassant les contradictions vécues, lui restituerait son unité .

Le thème central de l'œuvre ernausienne est celui de la déchirure entre les gens de condition modeste et leur fille unique, qui, grâce au succès scolaire , a pu s'émanciper socialement et passer « du côté du ceux pour qui le reste du monde n'est qu'un décor ».Dès son premier livre Les Armoires Vides, paru en 1974, Annie Ernaux s'est intéressée à la problématique de la lutte des classes dans le cadre de la famille . Ce Qu'ils disent ou rien (1977) évolue dans le même itinéraire avec les mêmes rêves de sortir de son milieu, considéré, comme étouffant .La Femme Gelée(1981)donne un inventaire désenchanté de la condition féminine .(A remarquer l'aspect autobiographique toujours présente).Avec *La Place* ,pour lequel elle reçoit le prix Renaudot en 1984,Annie Ernaux veut porter témoignage sur la vie de son père . Le monde étroit des petits commerçants constitue le décor principal du récit. Au delà du témoignage, *La Place* devient un essai de réconciliation, de rachat, d'une distance socialement et surtout culturellement établie ,rien que par l'écriture.

Dans ce roman, aucun mouvement d'importance, pas d'événement substantiel propre à émouvoir l'imagination ,mais un modeste théâtre du quotidien où la scène à chaque instant paraît suffocante. Les personnages manquent d'ampleur et de physionomie. La plupart d'ailleurs ne se déplacent pas. Ils occupent un espace où ils sont consignés. Et pourtant dans ce modeste « sous-sol de la vie » voilà un mouvement qui se trace et affirme courageusement le désir d'être autre et souligne un effort d'émancipation .

La Place commence par une double évocation contradictoire, l'une toute heureuse pendant que l'autre demeure malheureuse .L'écrivain met en relief deux événements qui présentent une ampleur inégale mais qui matérialisent cependant le clivage installé au sein de la famille et qui aboutit à sa fracture . Dans un bref chapitre introductif Annie Ernaux rappelle ses épreuves de CAPES où elle sera « certifiée »comme professeur, ensuite et presque subitement, elle annonce la mort du père survenue deux mois après cette réussite, ce qui confirme le passage d'une sphère à une autre. Le concours, la mort se coïncident .Les deux événements nous apparaissent comme dépendant l'un de l'autre, et comme

Beaucoup d'auteurs féminins ont tendance à privilégier la relation mère-fille dans leurs textes .Dans le cas d'Annie Ernaux, cette relation joue un rôle : c'est le sentiment d'exil dont elle a toujours souffert.

Mais cette mère qui avait considéré sa fille comme une « ennemie de classe » était avant tout de son côté, la poussait systématiquement à faire des études pour qu'elle puisse échapper à sa classe d'origine. La mère, incapable de le faire, désirait sortir de son milieu à travers sa fille .

L'humiliation, que la narratrice ressentait à l'époque où mère et fille vivaient ensemble(après la mort du père, la mère a choisi de venir s'installer chez sa fille mariée) favorisait une analyse sociologique qui a permis à l'auteur de comprendre le malaise socio-culturel dont souffrait la mère. Elle se rendait finalement compte qu'elle répétait exactement sa propre expérience ,quelques années auparavant :

« J'ai mis longtemps à comprendre que ma mère ressentait dans ma propre maison le malaise qui avait été le mien, adolescente, dans les milieux mieux que nous comme s'il n'était donné qu'aux « inférieurs » de souffrir de différences que les autres estiment sans importance »[1] .

La mère est donc acceptée telle quelle est en dépit des conflits qui n'ont pas tous été résolus. *La Place*, par contre, malgré l'intention initiale d'en faire le livre de la réconciliation, montre une blessure qui n'est pas complètement cicatrisée. Les exergues de chaque livre rendent compte de cette différence d'attitude envers chaque parent .Et cela paraît bien évident même dans le choix des épigraphes :

Pour *La Place*, c'est la phrase de Genet :

« Je hasarde une explication :écrire c'est le dernier recours quand on a trahi »[2] .

Alors qu'Une Femme est placé sous le signe conciliant de Hegel : « C'est une erreur de prétendre que la contradiction est inconcevable, car c'est bien dans la douleur du vivant qu'elle a son existence réelle » [3] .

L'épigraphe de Genet manifeste la volonté de l'auteur de s'écarter du respect longtemps accordé à la bourgeoisie :se jugeant traître vis à vis de son père, de sa classe sociale d'origine, elle veut du moins signifier qu'elle n'est plus dupe de sa réussite. Tandis que la référence à Hegel renvoie à la souffrance de la contradiction sentie après la mort de la mère et qui fut remplacé par la culpabilité et la honte .

Les deux épigraphes affirment la nécessité de l'écriture axée sur une perspective morale. L'évolution tient aux dix-neuf ans qui se sont écoulés

[1] A.Ernaux,Une Femme, Folio,1988,P.77-78

[2] La Place, op. cit. ,P.9

[3] Une Femme,P.9

Peut-on insérer Annie Ernaux dans la tradition littéraire des écrivains issus de milieu populaire tels : Michelet , Jules Vallès, Charles-Louis Phillipe, Charles Peguy, Albert Memmi ?Peut-on y voir des points communs avec La Statue de sel de Memmi publié en 1953 ? Comme l'auteur de *La Place* , le héros ressent cette honte envers ses parents « Plus encore que la mienne, la solitude de mes parents, intimidés et silencieux, me pinça le cœur .Je les vis ,pour la première fois, gauches et honteux d'eux-mêmes » [1]

La Place découvre et analyse plusieurs places : place de l'autre, celle du père , celle de l'écrivain et celle de sa mère . Une Femme publiée en 1988 avait défini la « place » de sa maman et de sa « place »finale ,ces deux livres ont plusieurs points communs

Comme *La Place* ,Une Femme oscille entre deux centres :le portrait de la mère et l'autobiographie. Ayant renoncé à la forme romanesque pour avoir recours à l'autobiographie ,Annie Ernaux dans *La Place* ,paru en 1984, continue dans la même voie .Il lui fallait presque vingt ans pour rédiger un livre sur son père ,un père mort en juin 1967.Cependant ,elle termine Une Femme en février 1987 ,moins d'un an après le décès de sa mère ,en avril 1986.Le livre du père avait exigé un long travail tandis que le texte sur sa mère a été écrit à chaud.

Comme *La Place*, Une Femme commence avec le décès de la protagoniste mais on n'y trouve pas l'élément culpabilisateur que représentait le lien temporel entre l'obtention du Capes et la mort du père, qui avait été d'ailleurs assez subite, tandis que la mère traversa une longue agonie, souffrant de la maladie d'Alzheimer qui rend la personnalité du patient méconnaissable pour ses proches. La déchéance physique et mentale de la mère, phénomène progressif qui dura plusieurs années, préparait en quelque sorte la fille à cette mort longuement annoncée.

Avec Une Femme, Annie Ernaux voulait également faire pour sa mère ce qu'elle a fait pour son père dans *La Place* c'est-à-dire pas simplement dévoiler ses origines sociales, mais expliquer « cette mère » en la replaçant dans son contexte socio-culturel. C'est la seule manière pour la fille d'expier tous les sentiments violemment négatifs qu'avait réveillés cette relation :haine et mépris profond qu'elle avait ressentis pour sa mère à partir de l'adolescence.

Pour se réconcilier avec son passé ,Annie Ernaux doit rendre justice à sa mère dont le rôle a toujours été fondamentale pour la fille, même si celle-ci, pendant de nombreuses années refusait de l'admettre.

Albert Memmi. La Statue de Sel. Folio 1953 P 13

Introduction

L'écriture comme élément de la recherche identitaire n'est pas certainement une nouveauté dans la littérature occidentale. Les femmes écrivains qui s'engagent dans la création littéraire visent un but primordiale :sortir du non-être de leur condition ,elles écrivent pour exister, « se donner une identité, se réaliser et revendiquer un statut, une liberté pour toutes les femmes »[1]

Partant de cette « doxa critique » *La Place* d'Annie Ernaux répondait à un penchant personnel, à un moment très particulier, après la mort du père, incité par cette relation père-fille remettant en question toute l'existence de l'auteur .

On trouve aujourd'hui un nombre important de « récits de vie » qui viennent satisfaire chez le lecteur un besoin d'authenticité. Il est admis à pénétrer dans l'intimité de l'auteur qui, en racontant sa vie, obéit au plaisir de se pencher sur sa personnalité. A ces pratiques, plusieurs écrivains ont le désir profond de se raconter dans un livre, même non-publié. Barthes, Georges Perec, Alain Robbe–Grillet, Nathalie Sarraute et d'autres ont pratiqué l'art des confessions .La force d'attraction du récit autobiographique s'exerce aussi sur des gens qui n'ont ni le temps ni la capacité d'écrire mais qui sont soucieux d'être mieux connu de leurs proches .

Annie Ernaux, comme presque tous les écrivains du XXème siècle, est battue par les forces économiques, l'action politique et les performances de l'analyse psychologique et sociale, ce qui l'a incité à se replier sur elle même et à se réfugier dans l'introspection. Les « médias » peut-être ont encouragé cette approche de soi ,cherchant avant tout à traquer la part personnelle de l'écrivain, ce qui a conduit l'auteur à se tourner vers les écrits intimes. En outre les sciences humaines telle que la psychanalyse, la phénoménologie et autres présentent des moyens efficaces pour s'approfondir dans l'âme et percer les secrets du cœur .

Les textes publiés par Annie Ernaux entre 1974 et 1993 explorent de nombreux éléments dans la formation de son identité, dont le point d'ancrage est l'appartenance originelle à un milieu ouvrier. Pour elle ,le processus identitaire féminin est secondaire ; appartenir à un sexe qui n'avait pas de parole est moins important que d'être issue d'une classe qui n'a jamais eu de valeur ou de voix .La marginalité culturelle, économique et sociale de ses parents ouvriers est vécue comme une différence infériorisante à laquelle elle ne parvient pas à échapper, malgré son ascension sociale

---

[1] Wilweeth, Evelyne:Visages de la littérature féminine, Psychologie et Sciences humaines, Bruxelles, 1988,p.17

La Place

d'Annie Ernaux

Approche Socio-Culturelle

par

Amal Mohamed El Anwar

Faculté des Lettres

Université de Mansourah.

المحكى له فى بعض مقالات جوزيف أديسون وزكى نجيب محمود: دراسة مقارنة لمقالات مختارة

* د . منى حسين مؤنس

يقصد من وراء مصطلح المحكى له (narratee) ذلك القارئ الذى يتبلور من خلال النص المقروء أى أنه موجود داخل النص ذاته، ويتضمن أى نص ما يشير إلى أن الكلام موجه إلى قارئ معين موجود فى تركيبة النص نفسه. وهناك فارق بين المحكى له والقارئ الحقيقى فالأول لا يتغير أبداً فهو جزء من النص، أما الثانى فهو ذلك القارئ الذى يتناول النص ويقرأه. وفى اعتقادى أن نوعية المحكى له هو سبب من أسباب نجاح أى كاتب بين قرائه. وقد قام بشرح فكرة المحكى له بتعمق الناقد المعروف جيرالد برينس (Gerald Prince) وخصوصا فى بحثه «مدخل إلى دراسة المحكى له» (١٩٨٠) وهو المرجع الأساسى الذى يعتمد عليه هذا البحث وذلك فى تعريف المحكى له وفى المنهج المتبع.

ويتناول بحثنا إيجاد ملامح المحكى له من خلال بعض المقالات المختارة للكاتب الانجليزى المعروف جوزيف اديسون (١٦٧٢ ــ ١٧١٩) والفيلسوف المصرى العظيم الدكتور زكى نجيب محمود (١٩٠٥ ــ ١٩٩٣) اللذين قدما فكرهما من خلال مقالات أدبية. والنقطة التى يلتقى فيها كلا الكاتبين رغم الزمن التاريخى الذى يفصل بينهما هو أن زكى نجيب محمود تعمد فى بداية حياته الكتابية أن يقلد سلفه الأنجليزى فيما يخص شكل المقال الأدبى والغرض من كتابته كما وضح ذلك فى كتابه المعروف جنة العبيط (١٩٨٢) وبالذات فى مقاله «المسمى «المقالة الأدبية».

وقع الاختيار فى هذا البحث على مقالين لأديسون نشرا فى صحيفة «السبيكتيتور» (The Spectator). أولهما يتناول موضوعاً علمياً يتناول فيه تقديم علم التشريح وشرحه، ثم رؤية العالم نيوتن العلمية للكون وعظمة الخالق على خلق كل هذا وقد نشر هذا المقال فى ١٧١٢. وثانيهما مقال اجتماعى نشر فى ١٧١١ وفيه ينقد أديسون عادة المبارزة التى كان الانجليز يلجأون إليها لكى يدافعوا عن شرفهم.

أما المقالات التى اختيرت للدكتور زكى نجيب محمود فأولهما مقال بعنوان «البرتقالة الرخيصة» (١٩٤٧) وهو مقال اجتماعى ينقد من خلاله الكاتب عادة الناس فى اهتمامهم بالمظاهر أكثر من اهتمامهم بالجوهر. أما المقال الثانى فعنوانه جذور التصدع» (١٩٨٥) ويشرح فيه الكاتب حالة الحياة الثقافية فى مصر بأسلوب فلسفى عن طريق مشكلة عادية يعرفها الجميع وهى مشكلة زيادة النسل.

وعند مقارنة المحكى له عند أديسون وعند الدكتور زكى نجيب محمود نستنتج أنه لم يتغير عند أديسون لأنه كان يعرف قارئه معرفة جيدة من البداية وهو قريب منه ويرجع ذلك إلى أن كل كتاباته لا تغطى إلا ما يقرب من عشر سنوات. أما بالنسبة للدكتور زكى نجيب محمود فقد تغيرت صورة المحكى له فى كتاباته خلال حياته الكتابية الطويلة وأصبح فى النهاية محكياً له له صفات عقلية محددة وهو يمثل الصفوة التى تقرأ له وتفهمه فقارئه بعيد جداً عن مفهوم القارئ العام. وهكذا تختلف نوعية المحكى له أو القارئ الذى فى النص عند أديسون عن المحكى له عند الدكتور زكى نجيب محمود رغم أن مقالاتهما تشترك فى كل من الشكل وعرض الفكرة والعقلانية والنزعة الدينية.

---

* أستاذ مساعد بقسم اللغة الإنجليزية ـ كلية الآداب ـ جامعة القاهرة.

__________ : "البرتقالة الرخيصة" ص ١٦-٢٠ فى جنة العبيط. القاهرة: دار الشروق ١٩٨٨.

[__________. (1988): "The Cheap Orange", 16-20 in *Fool's Paradise* (1982). Cairo: Dar Al-Shorook.]

__________ : "جذور التصدع" ص ٩-١٩فى فى مفترق الطرق. القاهرة: دار الشروق ١٩٨٥.

[__________ .(1985): "Roots of the Rift", 9-19 in *At the Crossroads*. Cairo: Dar Al-Shorook.]

عبداللطيف حمزة: أدب المقالة الصحفية فى مصر. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥.

[Hamza, A.L. (1995): *The Genre of the Essay in Egypt* (1950). Cairo: G.E.B.O.]

فوزية عيد موسى مرجي: العقل ووظيفته في فكر زكي نجيب محمود. رسالة ماجستير. جامعة القديس يوسف ببيروت ١٩٩١.

[Margui, F.E.M. (1991): *Reason and its Function in the Thought of Zaki Naguib Mahmoud.* St. Joseph University, Beirut. M.A. Thesis.]

منى أحمد ابو زيد: الفكر الدينى عند زكى نجيب محمود. القاهرة: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٩٦.

[Abou Zeid, M.A. (1996): *Religious Thought in the Work of Zaki Naguib Mahmoud.* Cairo: Al-Moassassa Al-Gameyya.]

Porter, R. (1983): *English Society in the Eighteenth Century* (1982). Harmondsworth: Penguin.

Prince, G. (1980): "Introduction to the Study of the Narratee", 7-25 in *Reader Response Criticism.* Ed. J. Tompkins. Baltimore, Maryland: John Hopkins University Press.

Sambrook, J. (1990): *The Intellectual and Cultural Context of English Literature 1700-1789* (1986). London: Longman.

Suleiman, S.R. and I. Crossman (Intr. & Eds.): "Varieties of Audience Oriented Criticism", 3-45 in *The Reader in the Text.* Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Todorov, Tzvetan (1990): *Genres in Discourse* (1978). Cambridge: Cambridge University Press.

Trevelyan, G.M. (1972): *English Social History* (1942). Hardmondsworth: Penguin.

Watt, I. (1970): "The Reading Public and the Rise of the Novel", 36-61 in *The Rise of the Novel.* (1957). London: Penguin.

Arabic References: [in Arabic]

زكى نجيب محمود: من خزانة أوراقى. القاهرة: دار الهداية ١٩٩٦ .

[Mahmoud, Z.N. (1996): *From the Cabinet of my Papers.* Cairo: Dar Al-Hadaya.]

__________ : "أدب المقالة" ص 15-7 فى جنة العبيط (١٩٨٢). القاهرة: دار الشروق ١٩٨٨.

[———— . (1988): "The Literary Essay", 7-15 in *Fool's Paradise.* (1982). Cairo: Dar Al-Shorook.]

WORKS CITED

English References:

Addison, J. (1797): *The Spectator* in 8 vols. London: Symonds, Darton and Harvey.

Bal, Mieke (1999): *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* (1985). Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

Barthes, R. (1982): "Introduction to the Structural Analysis of Narratives", 79-124 in *Image-Music-Text* (1977). Tr. S. Heath. Glasgow: Fontana.

Booth, W. (1961): *The Rhetoric of Fiction.* Chicago and London: University of Chicago Press.

Eco, Umberto (1983): *The Role of the Reader* (1979). London and Sidney: Hutchinson.

Fowler, Alastair (1987): *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (1982). Oxford: Clarendon Press.

Genette, Gerard (1983): *Narrative Discourse. An Essay in Method* (1972) Tr. Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Iser, Wolfgang (1987): *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response* (1976). Baltimore and London: The John Hopkins Press.

Jack, J.H. (1984): "The Periodical Essayists", 182-94 in Vol. 4. *The Pelican History of English Literature* (1957). Ed. Boris Ford. Harmondsworth: Penguin Books Ltd.

Johnson, S. (1797): "The Life of Addison", 3-22 in Joseph Addison: *The Spectator,* vol. I, (see above).

ENDNOTES

[1] All the critics mentioned here applied their theories and methods of approach to specific literary works of their own choice. I have borrowed from them those quotations that helped me clarify my thesis.

[2] See Bal, 1999, 34-5 where he explains the way narration alternates with non-literary comments even in a scientific essay.

[3] See Dr. Johnson: *The Life of Addison* in *The Spectator* (vol. I): Johnson states that Addison was expected to take holy orders like his father Lancelot Addison but "was diverted from his original design" (iv). Later in his life, Addison returned to his vocation and engaged in a defence of the Christian religion (xiii) which became obvious in his so-called lay-sermons. Addison's rationalism, however, was in keeping with the scientific spirit of his age.

For Z.N. Mahmoud's genuine religious belief and rationalism respectively, see M.A. Abou Zeid: *Religious Thought in the work of Zaki Naguib Mahmoud* (1996) and F.E.M. Margui: *Reason and its Function in the Thought of Zaki Naguib Mahmoud* (1991) [both in Arabic].

[4] See for the kind of essays written in Egypt before the Forties which Z.N. Mahmoud disliked: A.L. Hamza: *The Genre of the Essay in Egypt* (1995) [in Arabic].

[5] Though the edition of the publication used here is the 1988 Al-Shorook edition, the first edition of *Fool's Paradise* in which both "The Literary Essay" (7-15) and "The Cheap Orange" (16-20) appear goes back to 1947, see Z.N. Mahmoud: *"From the Cabinet of my Papers"* (1996, 17) [in Arabic]. As for the second essay dealt with here, it was first published in the 1980s, as far as I could find out.

Addison's narratee is extremely well-defined, and forcefully present in the essays as a member of the vast eighteenth-century middle class. His exact social standing in that class stratum is not specified but intentionally left vague. Hence, Addison's narratee is, in fact, the eighteenth-century English real reader. Besides, it is a narratee that tends to reappear in all the writer's essays regardless of the kind of topic they tackle. This is because all Addison's periodical essays were published in the course of a decade, a period of time hardly allowing for tangible social changes regarding the readership.

As for Z.N. Mahmoud's narratee, it showed at first well-defined characteristics related to social standing, financial background, education, habits and intellectual standards as the first essay dealt with here shows. Forty years later, these characteristics narrowed down to encompass a narratee who is a well-read Arabic speaking Egyptian endowed with specific intellectual faculties. The narratee of Z.N. Mahmoud's later essay could only be one who has received adequate mental training and is endowed with specific intellectual traits among which a capacity for mental development and improvement of intellectual faculties are paramount.

Addison knew his narratee from the start. This is why his narratee coincides with his virtual reader, or, real reader. As for Z.N. Mahmoud, facing a vast, varied and rapidly developing readership through the forty years of his writing career, he decided to build up his own narratee, as shown in "Roots of the Rift" here.

Though both the English and the Egyptian essayists present a similarly well-organized essay containing social criticism, Addison addresses the general reader in eighteenth-century England, whereas Z.N. Mahmoud addresses a limited cultured élite in late twentieth-century Egypt. Their narratees amply prove this and partly account for the popularity and success they enjoyed among readers.

The narrator points out the positive characteristics revealed in his narratee by the way the latter answers back or helps to develop further the topic dealt with. Thus, the narratee's eagerness to learn (**Z.N.M.**, 1985, 11), his intelligence and ambition (13), his brightness (14), his gift for understanding philosophy (16), his scientific mind (16), his intelligence (8) are pinpointed.

The narratee in Z.N. Mahmoud's essay is of one who knows the narrator's language, shares his nationality and is endowed with specific intellectual characteristics, a scientific analytical mind, clarity of ideas, power of synthesising and drawing conclusions, insight, good memory, inquisitiveness, ability to concentrate, stamina and a capacity for development. Z.N. Mahmoud's narratee is not static because his capacity for development and the improvement of his intellectual faculties is paramount. Qualities, such as social class, ideology, and physical appearance to be found in Z.N. Mahmoud's essays forty years earlier, tend to become less important in a narratee of a philosophical essay dealing with a social issue and living in the 1980s.

Conclusion

Addison's and Z.N. Mahmoud's essays dealt with here clearly show that, though pertaining in form to the genre of the essay, they do not leave out the narrative element which appears here primarily in the imagined scenes and the figurative language as narration and non-literary comments alternate in them. Consequently, the characteristics of their respective narratees, or implied readers, can be established. These characteristics partly account for the popularity they enjoyed among their readership in their time.

A comparison between Addison's and Z.N. Mahmoud's narratees shows the following:

trying to find" [وما نحن بصدد البحث عنه] (14), "this is at the core of what we are saying . . . " [تكمن فى صحيح قولنا هذه الفكرة] (16), among others.

The narrator's explicit addresses to the narratee develop in the essay along with both the development of the topic dealt with and the narratee's mind. So from a second-person pronoun, it develops into "my son" [يا بنى] (14), "my friend" [يا صاحبى] (14) and "my colleague" [زميلى] (17).

It is also in the second part of the essay that the narrator uses comparisons or analogies that tend to reconstruct the type of universe the narratee is acquainted with:

> . . . in this way, man can control the forces of nature in the same manner a courageous trained rider controls his horse, namely by holding its bridle strongly in his grip and guiding it in the direction he wishes (15).
>
> [ومن ثم يتاح له أن يكون سيداً يمسك بزمام الطبيعة، كما يسيطر الفارس الجرئ المدرب على جواده، مقيداً إياه باللجام و الشكيمة، ليصرفه حيثما شاء، وكيفما شاء له أن ينصرف، . . .] (ص ١٥)

> [There is a third type of man] who builds for himself a house of visions and dreams in the same way a spider knits its cobweb. So, he neither benefits from genuine religious belief nor relates to earthly reality (15).
>
> [وإنما هو يبنى لنفسه بيتاً من أوهامه وأحلامه، كما ينسج العنكبوت فلا هو ينعم بما رسمته له السماء، ولا هو يتقيد بواقع الأرض، . . .] (ص ١٥)

The imagery in both quotations describes the narratee's world as a tangible world that is close to earthly reality.

provides the narratee with information of how to start dealing with a topic like birth control philosophically. Both the questions the narratee sets and the attitude he assumes while listening to the lengthy answers of the narrator define him as a person who is interested in philosophy, self-confident, eager to learn (**Z.N.M.**, 1985, 10), capable of understanding and assimilating the information he gets (11), docile and someone who accepts to be guided and checked.

The guidance the narrator provides is presented in the form of direct questions addressed to the narratee through which he develops a method for looking into things as the following examples illustrate:

> "What do *you* think of this?" [ماذا ترى فى ذلك؟] (**Z.N.M.**, 1985, 12; emphasis added).
>
> "What do *you* mean by the idea of time?" [ماذا تعنى بفكرة الزمن؟] (12; emphasis added).
>
> "*You* may remember that we developed *our* dialogue starting with the problem of . . ." [لعلك تذكر أننا قد صعدنا بحديثنا عن مشكلة . . .] (13; emphasis added).

Starting in the sixth paragraph of the essay, the narrator introduces indirect signals in the form of first-person plural pronouns that imply the narratee and describe him as sharing with the narrator a similarity of intellectual power, analytical mind, nationality, interests, among other things, that are revealed throughout the gradual development of the essay. So, examples as the following are numerous: "This will suffice for us now" [يكفينا هذا القدر] (**Z.N.M.**, 1985, 11), "Now, we want to look into . . . " [نريد الآن أن ننظر فى] (12), "in our country" [عندنا] (12), "some of our intellectuals" [جماعة المثقفين والمفكرين لدينا] (13), "what we are

language, the language used here is that of the highly educated classes which is far above the level of the language of the average reader.

The narratee in Z.N. Mahmoud's essay is financially well off, has acquired Western habits, and knows about the world of publishing. He also shares the narrator's nationality and high intellectual standards. The narrator uses a refined style addressed to someone who is well-read in literature, free of social bias, who cares for and understands the moral values in his society. The implication is that he may also be used to solitude and meditation.

The second essay by Z.N. Mahmoud to be analyzed here is "Roots of the Rift" [جذور التصدع] (Z.N.M., 1985, 9-19). It consists of seventeen paragraphs of medium length dealing with an abstract issue.

The narrator makes clear in the introductory paragraph of the essay that he finds himself at a loss how to present to "people" [الناس] (i.e. readers) his view of the intellectual life in Egypt at present. His difficulty lies in the fact that he does not know how to make this difficult and complex topic "enter the minds of his readers " [يجد طريقة إلى عقول القارئين] (Z.N.M., 1985, 9). This shows that the narrator cannot clearly define his narratee at the outset but builds him up in the process of writing. The characteristics of this narratee who appears talking to the narrator within the text are the following:

He is first introduced by the narrator as a well-read student of science who enquires about the meaning of philosophy. Instead of giving him a ready-made answer, the narrator suggests to deal with a topic philosophically assuming that this exercise should eventually result in a definition of the term. The narrator decides to discuss birth control and a lengthy dialogue ensues between the narrator and the student, namely, his narratee, or implied reader, within the essay. While the topic is developed, specific characteristics of the narratee are revealed.

Only explicit signals appear in the first five paragraphs of the essay. These appear in the form of second-person pronouns. The narrator

sincerity as opposed to the apple's deceitful character since its rotten core cannot be seen at first sight. Both the narrator and his servant deplore the fact that oranges are cheap whereas apples are expensive.

The narratee is here further described by implication and more of his traits are revealed. He shares the narrator's nationality and knows about the market prices of goods. He is well-read in literature and can follow up figurative language. He is not socially biased and, so, accepts new information provided by Suleiman.

The narrator tells a story designed to clinch the point: A friend of his tells him that he could not persuade a publisher to publish one of his books which he knows is valuable. He attributes this to the fact that his name as author is obscure, which would not help with the sale of the book. The narrator replies figuratively by saying that the book is a cheap orange. Besides emphasizing the previously revealed characteristics of the narratee, this passage refers to an extra-textual experience known to both the narrator and the narratee, i.e. they are both familiar with the world of publishing.

There are, of course, explicit signals directly pertaining to the narratee such as when the narrator says that green-grocers underestimate the true value of oranges, and deplores this (17-8). Moreover, the second-person pronoun is used five times in succession in the last paragraph as the following examples shows: "If you wish, I could tell you about" [إن شئت حدثتك عن ...] (19-20). These imply that the narrator is ready to furnish the narratee with further examples of underestimation of genuine value. Finally, the essay ends with a pseudo-question in which the narrator wonders if oranges will ever be given the price they deserve (20).

Both explicit and indirect signals designate a narratee who cares for society and its values, who is familiar with figurative language, whose intellectual standard is higher than average. In contrast with Addison's

The narratee in Z.N. Mahmoud's essays

Z.N. Mahmoud contributed much to the essay form in Arabic. In "The Literary Essay" [أدب المقالة] (1947)[5], he expressed his dissatisfaction with the type of essay hitherto published in Arabic. He therefore suggested introducing a new form of essay emulating eighteenth-century English essayists. He singled out Addison as "the father of the English essay" [رب المقالة الانجليزية "أدسن"] (Z.N.M., 1947, 9). Regarding the relationship between author and reader, he states that the author should maintain a conversational tone in the essay and should consider his reader a friend, a colleague and a guest. The essay should include a social or moral criticism. He is obviously taking Addison as his model.

The first essay chosen for analysis here is entitled "The Cheap Orange" [البرتقالة الرخيصة] (Z.N.M., 1988, 16-20) dealing with a socio-moral issue and criticising the attitude of people who are usually interested in appearances and disregard the essence and genuine value of things. It is all presented figuratively, namely, in terms of an implied comparison between oranges and apples, oranges are cheap but always good and nutritious, whereas apples are expensive and often rotten at their core.

The essay consists of six paragraphs of varied lengths. Most of the signals addressing the narratee [or, the implied reader] are indirect ones that imply and thus describe him. The first of these appears in the opening paragraph where the narrator presents himself as sitting at the dining table, about to finish his meal with an orange, served to him by a servant on a plate with a knife. Instead of eating the orange, the narrator holds it in his hand and meditates upon its shape, colour and overall beauty. Further indirect signals occur in two consecutive scenes in which the narrator resorts to ironical devices which imply the narratee and, again, describe him: The narrator's servant Suleiman speaks of the orange and, figuratively, refers to its honesty, straightforwardness and

specific place in the middle class is described in this essay which deals with a moral and social issue, whereas it is vague in the previous essay that deals with an intellectual issue.

Examining the narratees that emerge from Addison's two essays dealt with here, we notice that most of their characteristics are pinpointed and adequately described. Though in the second essay the narratee seems to be an upper-middle-class gentleman, there are several characteristics in Addison's style that tend to widen the spectrum so as to include a wider range of the eighteenth-century rising middle class. The following are among these stylistic characteristics:

The language in which the narratee is addressed is a common straightforward and simple language that could address both the highly educated and the layman. Moreover, additional and apparently unnecessary information is included in the text that tends to broaden the implied social stratum of the narratee. So, in the essay on duelling, in which the narratee may be described as an upper-middle-class gentleman, the narrator talks mostly of men and women instead of gentlemen and ladies. The narrator also includes in the extract a parody of a romance which adds to the irony since the reader is familiar with courtly romances:

> "The damsel is mounted on a white palfrey, *as an emblem of innocence*" (*The Spectator*, 1797, vol. 2, 74; emphasis added).

The narratees in Addison's two essays dealt with here tend to coincide with the essayist's virtual reader, namely, Addison's contemporary reader. Though Prince states that any resemblance between virtual reader and narratee should be considered an exception and not the rule (1980, 9), in the case of Addison, as has been shown, we do have such an exception.

> whether it be that they are pleased to see one who is a terror to others fall like a slave at their feet . . . (*The Spectator*, 1797, vol. 2, 73).

Part of a medieval romance is parodied in which

> The damsel is mounted on a white palfrey [and has] a dwarf for her page [to guard] her chastity . . . . The Knight . . . attacks everything he meets that is bigger and stronger than himself [and] seeks all opportunities of being knocked on the head (74).

There is a reference to Spain where a lady is seen

> to cast an accidental glance on her lover from a window [that is] two or three storeys high. [The lover enters] in a single combat with a mad bull [to prove his courage and his passion for his mistress] (74).

There is a reference to a Frenchman who provokes an English peer into entering a duel (75). There is also a reference to lying being an indication of lack of courage and "to say a lie, though but in jest, is an affront that nothing but blood [i.e. duel] can expiate" (74-5). Thus, the narratee obviously recognizes the irony in these situations indicating him as one who knows about courtly love, reads romances, delights in seeing Spaniards and Frenchmen ridiculed, among other things.

The kind of narratee that emerges in this second essay is that of an habitual reader of *the Spectator* who is a friend of the narrator. He is acquainted with classical literature. He is respectable, respected, trustworthy and reliable. He may belong to the upper middle class and may have aristocratic connections. It is worth noting that the narratee's

The text presents three explicit signals in which the distance and the relationship between the narrator and narratee are established. The Latin quotation by Horace heading the essay is translated as "You know to fix the bounds of right and wrong", which indicates the narratee as somebody whose moral judgement is trustworthy. Appearing as it does in both its Latin version and English translation, it may emphasize the narratee's trustworthiness and may imply that the narratee is familiar with the classics but does not necessarily know the Latin language which leaves his exact position in the wide middle-class stratum vague. Two other explicit signals are "my reader" and "the reader" which imply that the narratee's presence is seriously taken into consideration and that he is well-known to the narrator. The narratee is both respectable and respected and is treated with deference since the narrator apologises for any strange ideas that might be mentioned in the essay as belonging to outsiders because, as far as he is concerned, he personally shares the narratee's opinions.

Indirect signals appear in the form of extra-textual experience known to both the narrator and his narratee as "the-club", "the speculation of this day", "passages of last Thursday's" which establish that the narratee is a habitual reader of *the Spectator* and shares the time, place and interests of the narrator. The essay dealing with the concept of honour and its relation to duelling describes the narratee as a gentleman who belongs most probably to the upper middle class.

The remaining addresses to the narratee appear in the form of a series of extra-textual information in which the narrator uses ironic devices to ridicule the concept of honour when related to duelling. All these imply that the narratee is the narrator's equal and friend. They merely emphasize the traits already established in the opening paragraph of the essay. Examples of irony are:

Women are shown to admire courage in men

dominate or win over, but does not succeed because the essay ends with an apology.

The narratee emerges from this essay as more or less educated, familiar with the classics, a contemporary of the narrator and sharing the latter's interests in and knowledge of the scientific progress achieved. He knows his intellectual limitations but is eager to learn more about religion and science. He is, however, assumed to be docile and easily manipulated, respectable and respected and a member of the vast eighteenth-century middle class. The narratee's exact social standing within that middle class is not specified, perhaps intentionally.

Addison's second essay chosen here is essay no. 99, dd. Sat. 23 June 1711 (*The Spectator*, 1797, vol. 2, 73-6). It is an indictment of the habit of duelling which was common in Addison's days and did not drop out of English society before the mid-nineteenth century (see Trevelyan, 1972, 174, 330 & 518).

Addison opts here for irony as a rhetorical device, which he usually applied in social and moral criticism as he would point out later in one of his essays:

> If I have any other merit in me, it is that I have new-pointed all the batteries of ridicule. . . . I have endeavoured to make nothing ridiculous that is not in some measure criminal, I have set up the immoral man as an object of derision: in short, if I have not formed a new weapon against vice and irreligion, I have at least shown how that weapon may be put to a right use which has so often fought the battles of impiety and profaneness (*The Spectator*, 1797, vol. 6, 190-91).

The essay at hand (*The Spectator*, 1797, vol. 2, 73-6) consists of eleven short paragraphs displaying a restricted variety of signals addressing and, thus, designating the narratee.

> . . . who would not imagine there is some invisible power which diverts the cast? (*The Spectator*, 1797, vol. 7, 276)

> . . . is it possible for chance to be thus delicate and uniform in her operations? (277)

These questions assume the narratee to need religious education and conviction in eighteenth-century England in which "practically everyone, in his own fashion, had faith" (Porter, 1983, 184) though religion had become rather a matter of social habit than of true religious belief. Here, again, the signal vaguely describes the narratee pointing at a trait that was a common social feature at the time.

Further indirect signals appear intermittently through the essay in the obviously polite addresses of the narrator to the narratee and in the apology with which the essay closes: "I think we may . . .", "if I may use the expression . . .", "I might also extend this speculation . . ." (*The Spectator*, 1797, vol. 7, 276), "in my opinion" (276) and, finally, "I have been particular on the thought . . . , because I have not seen it enlarged . . ."(278). These may, in fact, imply that the narratee is a person whose opinion should be respected, and whose position vis-a-vis the argument should not be ignored.

The language in which the narrator addresses the narratee is the common every-day language designating the narratee as educated, but with no restricted field of specialization, and, probably middle-class, but not fixed to any of its groupings.

In his essay on the narratee, Prince mentions that in some narratives there is "a sort of war", and "a desire for power" that can be found at the level of narration (1980, 22). This 'war' between 'narrator' and 'narratee' (or 'implied reader') is present in Addison's essay for the narrator is obviously stronger than the narratee whom he tries to

narratee's wish to learn which partly accounts for his docile and submissive attitude to the narrator. The narratee's limited standard of information is implied in examples such as the following:

> It would be tedious to produce instances of this regular conduct of Providence, as it would be superfluous to those who are versed in the natural history of animals (*The Spectator*, 1797, vol. 7, 276).
>
> And that the like chance should arise in innumerable instances, requires a degree of credulity that is not under the directions of common sense (278).

"Comparisons" or "analogies" (see Prince, 1980, 14-5) which tend to reconstruct the type of universe with which the narratee is familiar also appear in the essay. The narrator refers to the perfect and repeated symmetry that appears in every animal body as being the work of God, a feature that could not be attributed to chance:

> Should a million dice turn up twice together the same number, the wonder would be nothing in comparison with this (*The Spectator*, 1797, vol. 7, 277, see also 276 & 278).

The reference to games of dice used figuratively, may be suggestive of visits to eighteenth-century famous London coffee-houses, frequented by educated gentlemen, men of business, merchants and writers (Trevelyan, 1972, 339-40).

There are further indirect signals that address the narratee in the form of what Prince calls "pseudo-questions" (1980, 14) as the following examples show:

through this type of essay to popularizing the name of Isaac Newton, the Newtonian world-picture and the scientific spirit for which the eighteenth-century is presently known (Sambrook, 1990, 8).

The essay in question consists of six lengthy paragraphs. Most of the signals addressing the narratee are indirect ones that imply and thus describe him, whereas only two explicitly address him. The indirect addresses are of different forms carrying abundance of information designed to provide the narratee with knowledge about the progress achieved in the field of anatomy. The essay uses the present tense and describes the narratee as the narrator's contemporary, a man eager to acquire new knowledge. The essay starts with a Latin quotation by Ovid and a reference to Galen, the Hellenistic philosopher and physician, which appears in the first paragraph. This "extra-textual information" (Prince, 1980, 14) describes the narratee's social standing as someone who is educated and well-read in the ancient classics. The narratee is included in the use of the first-person plural pronouns and indefinite pronouns which appear in thirty instances all through the essay, such as in "our modern anatomists", "we see wonders", "our surprise and amazement", "our senses", "our reason", "it would appear to us" (*The Spectator*, 1797, vol. 7, 275), "if one should always" (276), among others. These describe the narratee as one who shares the narrator's nationality and language, his scientific interests and awareness of contemporary scientific progress, and also his pleasure in revealing the greatness of God in his creation. These indirect signals also describe the narratee as docile and willing to be manipulated because he wants to learn from somebody he obviously trusts.

Other indirect signals imply that the narratee is intellectually more on the receiving side of the narrator, through the emphatic use of first-person pronouns, as in the following instances: "What I have said" (*The Spectator*, 1797, 275), "I shall here consider" (276) and "I refer my reader to" (278). At the same time, these indirect signals suggest the

would consider Addison's "virtual readers" - were specified in the tenth issue of the periodical dd. 12 March 1711 as:

> . . . those gentlemen whom I cannot but consider as my good brothers and allies, I mean the fraternity of spectators, who live in the world without having anything to do in it . . . . . . [the] tradesmen, titular physicians, fellows of the Royal Society, Templars . . ., statesmen out of business . . . , the blanks of society . . . [and] the female world [in order to] divert [their] minds . . . from greater trifles (*The Spectator*, 1797, vol. I, 39-40).

The readership he had in mind thus covered a wide spectrum of eighteenth-century middle-class society. They were mostly men 'of leisure', rich, more or less educated and ready to learn.

Addison specifies the aim of *The Spectator* in the same issue as follows:

> I shall be ambitious to have it said of me that I have brought philosophy out of closets and libraries, schools and colleges, to dwell in clubs and assemblies, at tea tables and in coffee-houses (38-9).

The first of Addison's essays chosen for analysis here is essay no. 543, dd. Sat. 22 Nov. 1712 (*The Spectator*, 1797, vol. 7, 274-78). The issue under consideration is intellectual. Addison uses physico-theological arguments drawing attention to the analytical scientific method of observation, with examples from the science of anatomy, the Newtonian world-picture and its workings, testifying to the power of God who created this greatness. This essay is an example of what in time came to be denominated Addison's lay-sermons in which "scientific discoveries are used in a manner highly typical of the age to strengthen the old argument for the existence of God from the design of the material universe" (Sambrook, 1990, 28). Addison greatly contributed

genuine religious belief. Addison owed it both to his upbringing and his age, the Augustan period, whereas Z.N. Mahmoud owed it to his field of specialization and his upbringing. [3]

Both wrote their essays in an orderly and precise form starting with a general statement which is developed through the text and ends with a neat conclusion. It always combines a criticism of society with a view of its improvement. In fact, Z.N. Mahmoud clearly stated early in his writing career that he had the intention of imitating the eighteenth-century English essay form in order to invigorate the Egyptian essay and give it a fresh start. He considered Addison "the father of the English essay" (**Z.N.M.**, 1988, 7-15). [4]

We should also remember that both lived in transitional historical periods where lineaments of the readership they addressed was not clear-cut. In fact, knowing the kind of narratee inscribed in their essays would partly answer for the reason of their success.

The narratee in Addison's essays

Addison's two essays to be dealt with here are taken from *The Spectator* of which over six hundred issues were published over three years. The periodical tended to avoid political issues and to focus on the social scene, concentrating on both moral and intellectual topics (Jack, 1984, 183-84). *The Spectator* is known to have greatly contributed to standardizing eighteenth-century manners as well as spreading scientific and intellectual information in eighteenth-century England (see Sambrook, 1990, chaps 1&2).

The reading public addressed by the periodical were members of the eighteenth-century rising middle class which was acquiring an ever-increasing dimension with the beginnings of the Industrial Revolution (Watt, 1970, 36-61). The readers Addison had in mind - whom Prince

none tried to apply them in detail to the genre of the literary essay. This seems strange because the essay more obviously than any other narrative form, presupposes a reader to whom it is addressed and for whom it is consciously written in the first place. This may be due to the essay form losing in the West the popularity it enjoyed in the past (see Fowler, 1987, 11) and with it waned the interest of Western critics in the genre. In our part of the world, however, the essay form is still a well-established genre and a name like Z.N. Mahmoud's cannot pass unnoticed by the majority of readers.

Why Addison and Z.N. Mahmoud?

Addison and Z.N. Mahmoud are chosen because both are acknowledged leading figures in essay writing in their respective countries and because the latter avowed his indebtedness in this genre of writing to his English counterpart (**Z.N.M.**, 1988, 9).

Though Joseph Addison and Z.N. Mahmoud belong to different cultures and different historical periods, they share, however, several points that are relevant here:

Both are leading essayists, though each in his own time and place. Addison's literary essays published in *The Tatler* (1709-1711), *The Spectator* (1711-712, 1714) and *The Guardian* (1713) brought him, in time, world wide-fame. Z.N. Mahmoud, on the other hand, presented most of his philosophical knowledge in the form of essays he published as early as the 1930s in the Egyptian literary magazines *Al-Risala* and *Al-Thakafa*, in the 1960s in *Al-Fikr Al-Mo'assar* and, finally, 1973 – 1990 in the literary supplement of the Egyptian daily newspaper *Al-Ahram* (**Z.N.M.**, 1996, 11-3).

Both essayists were characterized by rationalism of thought, accuracy of style and an orderly lay out embedded in a deep sense of

There are some affinities between the novel and the essay as the following argument proves. For example, both the novel and the literary essay present an alternation between narrative and non-literary comments (Bal, 1999, 31). [2] The two genres share many affinities making it sometimes difficult to draw a dividing line between them. It has been noticed that the two genres often borrow from each other specially in our times when it has become difficult to draw delimiting lines between different genres (see Fowler, 1987, 28 and 190, Todorov, 1990, 13-5). Tzvetan Todorov states as an example that it has become increasingly difficult to classify some works of E.A. Poe, for instance, under the category of short story or literary essay (1990, 97). This is because there is and has always been an overlapping and borrowing between genres that sometimes defy classification.

Novelists and essayists naturally employ different rhetorical devices in addressing their readers, some of which may be welcome in one genre, but unwelcome in another, such as "overt rhetoric" or the "author's obtrusiveness" (see Booth, 1961, 180 & 187). Both genres, however, share the same aim, namely, to convey a moral message or a world-view to the reader. Novels usually present a development of plot, character and theme, whereas an essay primarily presents the development of an idea. In each, there must be an author who emerges in the text as a narrator and an implied reader/narratee who is assumed to be a receiver of the information. Consequently, the term 'narrator', who narrates the events in a fictive narrative, can be applied to the writer within an essay who presents the development of an idea. Both have the same aim, namely, that of addressing a reader within the framework of the text who could be either W. Booth's 'reader', W. Iser's 'implied reader', U. Eco's 'reader in the text', R. Barthes' 'receiver' or G. Prince's 'narratee'.

To my knowledge, most of the critics working in this domain applied their concepts and theories to narratives, specifically novels, and

inscribed within the text and is the equivalent of Iser's previously mentioned 'implied reader'.

As Prince explains, the "narratee" is created in the text and "emerges above all from the narrative addressed to him" (1980, 12). This "narrative" appears, according to Prince, in the form of a series of "signals" addressed to him: these "signals", once regrouped and studied, help in defining the characteristics of a narratee in a literary text (1980, 12).

According to Prince, it is rare, though possible, that the real, virtual or ideal reader coincides with the narratee in a given text. This concept is manifest in the essays of both Addison and Z.N. Mahmoud. In their work, the narratee does not change and accounts for the two essayists' popularity and success. And, as Iser explains

> [the implied reader, i.e. Prince's narratee] provides a link between all the historical and individual actualizations of the text and makes them accessible to analysis (1987, 38).

Why the literary essay?

Western critical writings have conditioned us to connect the narratee mainly with novels and short stories because it is in them that we mostly find narration and little non-literary comments. However, if we think of great English essayists such as Steele, Hazlitt and Ruskin, just to mention a few, we soon realize that their essays entail an alternation between non-literary comments and narration which appears mostly in the form of anecdotes, fictionalized personal experiences, figurative language and imagery in general, as will be pointed out later in the essays of Addison and Z.N. Mahmoud. So, a narratee or implied reader is bound to be inscribed in them.

> . . . as a concept [the implied reader, i.e., the narratee] has his roots firmly planted in the structure of the text; he is a construct and in no way to be identified with any real reader (1987, 34).

Iser further explains that the 'implied reader' [i.e. the 'narratee'] is the "fictitious reader portrayed in the text" (1987, 36).

As for the function of the 'implied reader' in any text, Iser states:

> [his] own structure provides a frame of reference within which individual responses to a text [at any given historical time] can be communicated to others (1987, 37).[1]

Gerald Prince's critical writings place the 'narratee' as the reader the author addresses within the framework of the literary text. Prince's definition of the narratee and his method of approach will be applied throughout this study.

In his "Introduction to the Study of the Narratee" (1980), Prince marks a clear difference between the reader, i.e. any real reader who may get hold of the text and read it, and the narratee "who cannot be automatically identified with the reader" (9) since he is fictitious, he comes into being through the reading process and is confined to the limits of the printed text. Concerning the concept of the 'reader', Prince subdivides it into four categories which are the real, the virtual, the ideal reader, and the 'narratee'.

By the "real" reader, Prince means anyone who may read a given text, while the "virtual" reader is the one the author has in mind when he sets pen to paper. As to the "ideal" reader, he is the "one who would understand perfectly and would approve entirely the least of [the author's] words, the most subtle of his intentions" (9). Finally, the "narratee" is the one for whom "the narrator multiplies his explanations and justifies the particularities of his narrative" (9) and whom he addresses within the framework of the text. The narratee, then, is

the writing and reading process. Reader-oriented criticism, a domain that is presently gaining an increasing importance and entails names like Wolfgang Iser, Umberto Eco, Stanley Fish, Gerald Prince, among others, has greatly contributed to acknowledging and proving the importance and role of the reader as an essential element in the reading process for both the text and the reader.

The 'narratee' is a relatively new term introduced in critical theory which soon found its way in most critical texts dealing with narrative discourse. Though the meaning of the term seems to vary from one context to another, so that some critics have tended to equate the 'narratee' with the 'reader', there is a clear difference between them as the following explanations will prove:

Gerard Genette juxtaposes the 'narrator' in a given text to the 'narratee' whom he sees as the 'receiver' of a narrative (1983, 215). Genette explains that

> . . . Like the narrator, the narratee is one of the elements in the narrating situation, and he is necessarily located at the same diegetic level [i.e. narrative level]; that is, he does not merge a priori with the reader . . . anymore than the narrator necessarily merges with the author (1983, 259).

Mieke Bal, like Genette, refers to the 'narratee' as "the receiver of the narrated text", or as "the addressee of the text" and clearly states that

> . . . [the] narratee, as much as the narrator, is an abstract function rather than a person (1999, 63).

Wolfgang Iser, one of the pillars of reader-response criticism, differentiates clearly between the actual 'reader' who could be anybody at any given historical time and the 'narratee' whom he refers to as the "implied reader":

The "Narratee" in some of the Essays of Joseph Addison and Zaki Naguib Mahmoud: A Comparative Study of Representative Essays*

Mona H. Monès
Assistant Professor – Department of English
Faculty of Arts – Cairo University

The literary essay has always been a perfect tool for spreading knowledge and information of any kind depending on the personal interests and/or field of specialization of the essayist. My argument in this paper is that an essayist's success and popularity among his readers is partly owing to the kind of narratee or implied reader embedded in his texts. So, this paper aims at identifying the narratee in some of the literary essays of Addison (1672-1719) and Z.N. Mahmoud (1905-1993).**

What is a 'narratee'?

Wayne Booth's *The Rhetoric of Fiction* (1961) may be considered the critical work that first presented the reader as an important part in

* This is a revised edition of a paper previously published as "The Portrait of the Narratee in some of the Essays of Joseph Addison and Zaki Naguib Mahmoud: A Comparative Study" in the *Proceedings of the Fourth International Conference of Comparative Literature: Language and Literature: English-Arabic Perspectives*. Ed. M. Enani. Cairo: Anglo Bookshop, 1997, 365-87.

** Zaki Naguib Mahmoud's name will appear in the body of the paper as Z.N. Mahmoud. When incorporated in a reference between brackets in the text, only the initials of his name will be used, i.e. Z.N.M. All translations from Arabic texts are mine.

يطلب من :

• مركز الحضارة العربية	**• مكتبة الأنجلو المصرية**
٤ ش العلمين - عمارات الجيزة تليفاكس : ٣٤٤٨٣٦٨٠	١٦٥ ش محمد فريد القاهرة ت : ٣٩١٤٣٣٧
• مكتبة زهراء الشرق	**• مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية**
١٦ ش محمد فريد - القاهرة ت : ٣٩٣٩١٩٢	٤٤ ش سعد زغلول تليفاكس : ٤٨٣٣٣٠٢
• مكتبة دار البشير بطنطا	**• مكتبة الآداب**
٣٣ ش الجيش عمارة الشرق ت : ٣٣٠٥٥٢٨	٤٢ ميدان الأوبرا القاهرة ت : ٣٩٠٠٨٦٨ - ٣٩١٩٣٧٧

رقم الإيداع :	٢٠٠١/٦٠٧٥
الترقيم الدولى :	I.S.B.N 977 - 05 - 1813 - 1

مطبعة العمرانية للأوفست
الجيزة ت : ٧٧٩٧٥٥٠

نـــور
لأعمال الكمبيوتر



حسن عبد الحليم
ت : ٧٤٢٠٤٧٨

FIKR WA IBDA'

- La Place d, Annie Ernaux Approche Socio - Culturelle
- The " Narratee" in some of the Essays of Joseph Addison and Zaki Naguib Mahmoud: A Comparative Study of Representative Essays.

No . (9)

Mar 2001



Markaz
AL HADARAH
AL ARABIAH